CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID

MARZO 1973

273

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

273

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

I N D I C E

NUMERO 273 (MARZO 1973)

Páginas

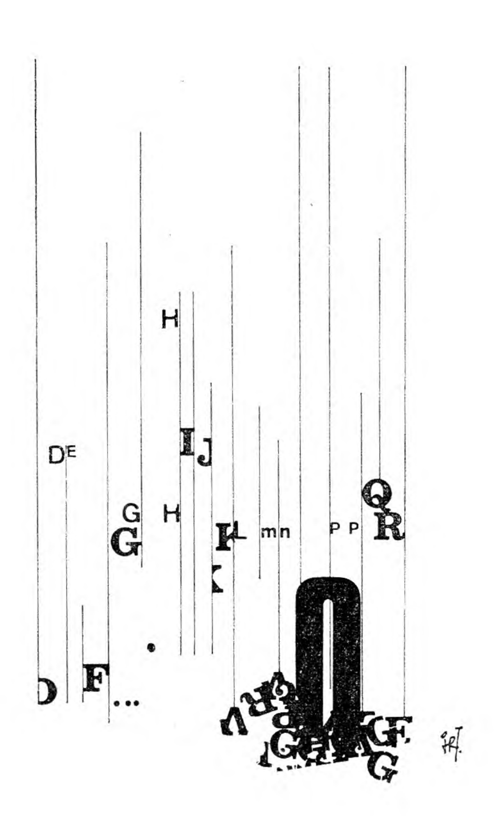
ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

Sección bibliográfica

Ilustraciones de ROBERTO TUREGANO.



ARTE Y PENSAMIENTO

UN ESQUEMA CONCEPTUAL DE LA CULTURA BARROCA

De la experiencia por la que las mentes europeas pasaron durante la etapa de los ideales humanistas, tal como éstos se entienden de L. Bruni a L. Vives, de Erasmo a Montaigne, quedó un acuciante interés por el estudio del humano. Esa inclinación no está apoyada en una incondicionada preocupación intelectual, sino que depende de las circunstancias de la crisis social y económica que enmarca el siglo XVII. Cuando se tiene conciencia, más o menos clara, de que las relaciones de individuo a individuo y de cada uno de éstos con los grupos de diferente naturaleza en que se insertan, han sufrido una seria transformación; cuando, en conexión con lo anterior, se busca actuar sobre los hombres para alcanzar en la sociedad de los mismos unos objetivos prácticos que entrañan una novedad en el sentido propio de la vida humana, individual y colectiva, resulta entonces fácil comprender el hecho de que el saber acerca del hombre interese superlativamente. Ese saber, desde tales supuestos, se presenta bajo una forma distinta de la que asumía en la filosofía —*ancilla theologiae*—, así como en la moral y en la política de los siglos medievales, bajo la cultura escolástica.

«La vraie science et la vraie étude de l'homme c'est l'homme», escribe Charron, enunciando una manera general de ver (1). Es éste un principio de antropocentrismo que, desde la teología a la moral, desde la psicología a la política, informa todo el pensamiento del Barroco. Su presencia en el arte es bien patente (2). Se estudia al hombre partiendo de él (ésta es la vía que pensadores renacentistas han enseñado: Vives, Gómez Pereira, Huarte de San Juan, etc.).

Naturaleza, averiguar pretendo
quién soy...

empezamos leyendo en una canción de tono filosófico, de Enríquez Gómez (3). Se le estudia en múltiples campos a ese microcosmos

---

(1) *De la Sagesse*, ed. de Amsterdam, 1782, t. I, primeras líneas del capítulo I (la obra es de 1601).

(2) Véase mi obra *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1960, p. 224.

(3) BAE, t. XLII, p. 368.

que viene a ser el hombre (el tópico del microcosmos sirve ahora para subrayar el carácter autónomo que se le reconoce). Y, finalmente, se quiere conocerlo para operar sobre él, para manipularlo. Ya que ni el hombre ni la sociedad son siempre iguales y, por lo menos en ciertos aspectos, se pueden cambiar, ya que, en consecuencia, son reformables, hay que penetrar en su conocimiento para rehacerlos, en la medida en que esto se considera que está al alcance de quien los conoce en su interna construcción. Puesto que uno mismo puede estar interesado en rehacerse a sí mismo, a fin de lograr los mejores resultados en su vida, el saber del hombre es saber de sí mismo y de los demás. «Comience por sí mismo el Discreto a saber sabiéndose», escribe Gracián (4).

Bien o mal, por acertada o equivocada senda, con una finalidad más o menos innovadora, más o menos conservadora, según los casos, en la época del Barroco no sólo no se eclipsa ese afán de conocer el interno funcionamiento del hombre —la metáfora funcional se ajusta a la psicología de Huarte, tan influyente en la mentalidad barroca—, sino que se intensifica. La crisis social es más aguda; la conciencia de la misma, más honda; sus amenazadoras tensiones, más problemáticas. El hombre necesita, más que nunca hasta ese tiempo, poder actuar gobernando a los demás hombres y a su sociedad; por tanto, necesita conocerlos.

Esta necesidad en que se halla inspira una visión del ser mismo del hombre ajustado a ella. Esto es, la época del Barroco ve al hombre de una manera nueva, que es la que resulta adecuada a lo que con el hombre se quiere hacer. Así es cómo el interés presionante por los aspectos sociales y funcionales del humano lleva a una estimación de la experiencia de la vida. Y el valor de ésta acrece porque esa vida no se considera como algo incambiable desde su arranque, siempre igual, ya hecha y fija desde que el individuo que la vive aparece instalado en el mundo y en la sociedad. No se la considera como un *factum,* sino como un proceso, un *fieri,* un hacerse.

Quizá habría que decir que toda realidad posee esa condición de no estar hecha, de no haberse acabado, lo que nos facilita, sin duda, comprender ese nuevo gusto barroco por los versos de palabras cortadas, por la pintura inacabada, por la arquitectura que elude sus precisos contornos, por la literatura emblemática que requiere dejar al lector terminar por su cuenta el desarrollo de un pensamiento. El que contempla un cuadro o lee unas «empresas», o sigue

---

(4) *El Discreto,* I, en «Obras Completas». Ed. de A. del Hoyo, Madrid, 1960, pp. 79-80. En el *Oráculo manual* leemos: «nacemos para saber y sabernos». Ed. Romera Navarro, Madrid, 1954, página 445.

con su mirada las líneas de un edificio, etc., tiene que colaborar en acabar la obra —o cuando menos, su vivencia propia de esa obra—. De la misma manera, el hombre —que es el hombre singular, individual— tiene que ir haciéndose a sí mismo. «No se nace hecho», dice Gracián (5). Y con ello queda afirmada la fundamental condición de la plasticidad o maleabilidad del hombre, quien por hallarse siempre en un proceso de realización puede actuar sobre sí mismo y pueden actuar los demás sobre él configuradoramente.

Hay que hacerse la vida, y, por tanto, importa saber hacerse la vida. Esto es lo que representa una obra como la de Gracián y en ello se da su más radical significación: el paso de una moral a una preceptiva de la conducta; digamos simplemente, a una práctica que sería impropio llamar una *science des moeurs*, al estilo de los positivistas decimonónicos, pero que sí podemos llamar un «arte de la conducta», dando a la palabra «arte» su valor de técnica. No obstante, existe hasta tal punto una aproximación a esto último, que es en el barroco Pascal en quien la expresión *science des moeurs* se encuentra quizá por vez primera (6).

El soliloquio tan conocido de Segismundo le lleva al planteamiento de esta interrogación general que inquieta a la mente barroca: «¿qué es la vida?» Experimentar, conocer, hacer de la vida objeto final de toda escrutación: esta es una de las preocupaciones de los hombres del siglo XVII. Sencillamente, porque hay que hacerse la vida: no se es algo acabado, sino un hacerse. El mismo Gracián ofrece al lector una obra, su obra plena y definitiva, *El Criticón*, que es, le dice, «el curso de tu vida un discurso». Con lo cual tenemos puesto de manifiesto: el interés por ese modo de ser que el hombre tiene y que es su vida; el carácter sucesivo de ésta; su condición de tarea a realizar reflexivamente (7).

El hombre del Barroco avanza por la senda de su vivir, cargado de la necesidad problemática, y, en consecuencia, dramática, de atender a sí mismo, a los demás, a la sociedad, a las cosas. El hombre barroco es, por excelencia, el hombre «atento», dicho sea con palabra

---

(5) Véase mi artículo «Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián», en *Revista de la Universidad de Madrid*, VII - 27, 1958, p. 427.

(6) En el párrafo «vanité des sciences», del capítulo II de las *Pensées*. Ed. de J. Hytier, París, 1929 (*Oeuvres de Blaise Pascal*, t. IV; la cita, en p. 20).

(7) Son las primeras palabras del «Prólogo al lector». Es interesante observar la coincidencia entre este planteamiento que aquí hacemos apoyándonos en Gracián y la interpretación que de la pintura veneciana ha hecho recientemente C. Argan (sabida es la atención que Gracián presta a Tizziano, a los venecianos y a su más egregia continuación, Velázquez). Según Argan, la pintura veneciana «se desarrolla como experiencia siempre más amplia de la naturaleza y del alma humana, en un *discurso* no ya lógico e históricamente documentado, sino animado, emocionado». *La Europa de las capitales*, Barcelona, 1964, p. 14.

muy gracianesca. Con todo ese contorno que le rodea y cuya relación con él será decisiva, tiene que hacerse su vida y ésta resultará de la atención que ponga en ello:

Crece el camino y crece a mi cuidado

dice un verso de Fernando de Herrera. En Góngora, en Lope, en Villamediana (8), y, con mucha más fuerza, en Quevedo, la idea de «cuidado» se repite insistentemente (9). Enríquez Gómez se llama a sí mismo, en tanto que humano, «pasajero del cuidado», viendo su existencia embarcada en él (10). No tendrá una idea así, desde luego, según sostiene Vossler, ni el carácter de «cavilación religiosa», ni de «inmersión mística», ni de «propia convicción filosófica» (11); pero revela, sí, la inquieta preocupación del que a cada paso tiene que hacerse a sí mismo, y, correlativamente, va haciendo su mundo con él, en un ejercicio constante de la elección, la cual es servidumbre y grandeza del humano existir.

«No hay perfección donde no hay elección», afirma Gracián (12). Elección es libertad, o mejor dicho, es la versión de la libertad propia del hombre moderno —por eso, clamaría todavía contra ella el arcaizante Donoso Cortés—. En ella coinciden los teólogos jesuitas y Descartes. Sin tener en cuenta lo que significa en el pensamiento barroco, por muy trivializada que descubramos a veces tal idea, no es posible entender la obra de Lope o de Calderón (en *La Dorotea,* o en *La vida es sueño,* se encuentran declaraciones centrales sobre el tema). Cuando la libertad política o social se reducen o anulan, aparece intensificado ese sentimiento de la libertad interior que el hombre del XVII afirma como libertad de elección. Ahora bien, si se elige, quiere decirse, no sólo que hay varias cosas entre las que optar, sino que pueden y han de quedar diferentes las cosas después de la elección: el que elige hace en parte su mundo. Ello confiere un valor decisivo a que el hombre conozca ese carácter electivo que hace de sí mismo un hacerse y de la sociedad un resultado de innumerables ejercicios de elección. Como muestra de lo que, psicológica y moralmente, representa esta actitud de elección en la mente de la época,

---

(8) Entre tantos otros lugares, recordemos este hermoso endecasílabo del soneto 31 en la edición de J. M. Rozas, Madrid, 1969, p. 107:

confuso laberinto del cuidado.

(9) Sobre el tema, véase Laín Entralgo: *La vida del hombre en la poesía de Quevedo,* recogido en el vol. de «Obras», Madrid, 1965, pp. 883 y ss.

(10) Ed. cit., p. 363.

(11) Vossler: *Lope de Vega y su tiempo* (trad. castellana). Madrid, 1940, pp. 117 y ss.

(12) *El Discreto,* X, p. 103.

piénsese en el papel de la imagen de la «bifurcación» que G. Fessard ha puesto de relieve en los *Ejercicios* ignacianos (13). Ella es el símbolo elemental y constante de la opción, ante la que el hombre barroco ve emplazada su existencia a cada instante. En lógica derivación, se ha de dar una relevante importancia en tal planteamiento a la conveniencia y aun necesidad de que se dé a conocer al hombre lo que su elección significa y las posibilidades que ante ella se abren. «Tanta diferencia e importancia puede caber en el cómo», pondera Gracián (14): el cómo es, en último término, la puesta en práctica de la elección.

Esa atención al humano que absorbe a la mente barroca se traduce, pues, en un estudio del curso de la experiencia, la cual no posee la estructura de un saber universal, aunque en última instancia —tal es el caso de las leyes físicas— sea un saber universalizable. El arte barroco nos da los resultados de una observación singularizadora del ser humano —por eso Ribera o Rembrandt van a buscar el testimonio, transformado por ellos en documento plástico, de personas envejecidas, en cuyos cuerpos el paso de la vida ha tenido una bien visible acción individualizadora—. Simmel señalaba «el apartamiento del arte de Rembrandt de lo universal de los fenómenos humanos y su máxima elaboración de lo individual» (15). La individualización de la experiencia pocos la han llevado al punto como Velázquez: pretende éste captar lo que un individuo —él, Velázquez, pintor— ha vivido de un objeto, de otra persona, que le han aparecido ante su vista. Alguna vez he dicho que la obra de Velázquez es una pintura en primera persona (16). Esto se corresponde perfectamente con el cambio de la noción de experiencia en el Renacimiento —que ve el mundo fenoménico como manifestación o reflejo de una realidad objetiva— y en el Barroco —para el cual la experiencia es traducción de una visión interior:

The world that I regard is my self

dice un pasaje de Th. Browne. Warnke, que ha llamado la atención sobre este punto, ha hecho observar la preocupación obsesiva por el carácter contradictorio de la experiencia en el Barroco (17). Recordemos que una de las objeciones que los antimaquiavelistas barrocos

---

(13) *La Dialectique des Exercices spirituels de Saint Ignace de Loyole.* París, 1956, página 191.

(14) *El Discreto,* XXII, p. 137.

(15) *Rembrandt* (trad. castellana). Buenos Aires, 1950, pp. 48-49.

(16) Ob. cit. en la nota 2, p. 140.

(17) *Versions of Baroque.* New Haven-Londres, 1972, p. 22. La cita de Browne puede verse en este lugar.

dirigen a Maquiavelo es la de haber pretendido traducir en sus máximas una experiencia de valor universal (18). Sin embargo, los políticos y moralistas barrocos escriben toda clase de preceptos que postulan un alcance general —entre otros, el de que hay que atenerse a la particularidad de los casos.

Se explican desde este nivel algunos de los caracteres de la cultura barroca que luego estudiaremos. Nos encontramos, en el trasfondo de la época, con que su apelación a la individualización de la experiencia suscita un sentimiento de variación y cambios y que acaba con la afirmación de una pretendida capacidad de encauzarlos. En virtud de ello, la atención al hombre y a su sociedad habría de derivar hacia una colocación en primer plano de la idea de *movimiento.* Toda una serie de conceptos, que juegan en diferentes aspectos de la cultura barroca, se ligan a ese papel de movimiento como principio fundamental del mundo y de los hombres: las nociones de cambio, mudanza y variedad, de caducidad, restauración y transformación, de tiempo, circunstancia, ocasión, etc., se apoyan en la vivencia del movimiento. Seguramente hay que referir a la crisis de fines del XVI y primera mitad del XVII, crisis no sólo económica, sino social e histórica, con su cortejo de cambios y desplazamientos, tanto en las mentalidades como en los modos de vida, en la estratificación social, etc., esa función de principio universal, animador de cuanto existe, que a la idea de movimiento se le reconoce. «Tout se fait par figure et par mouvement», escribió Pascal. Desde Burckhardt y, más claramente aún, desde Wölflin, esas categorías de movimiento y cambio —porque como tales «categorías» pueden estimarse en el pensamiento de la época— se consideran necesarias para captar el sentido del Barroco. A una sociedad que, después de un período de expansión, se vio conmovida por una fase de honda crisis, se corresponde muy adecuadamente el esquema de una mentalidad en el que tienen tanta relevancia los conceptos de carácter dinámico. Se vive una dramática experiencia de cambios a la que se liga la obsesión por una realidad cambiante, proteica, varia, cuya pretensión de captación, por el hombre de la época, engendra la cultura barroca.

«Sin el movimiento ni crecen ni se mantienen las cosas», dirá Saavedra Fajardo (19), y éste es el principio que inspira las ideas físicas y biológicas, políticas y sociales, de la época que estudiamos: «Como los cielos están en un continuo movimiento —escribe Céspedes y Meneses (20)—, así las cosas inferiores parece que los siguen,

---

(18) Véase mi *Teoría española del Estado en el siglo XVII.* Madrid, 1944, p. 398.

(19) *Empresa,* LXXXIII, en «Obras Completas». Ed. de González Palencia, Madrid, Aguilar, página 594.

(20) *Fortuna varia del soldado Píndaro.* BAE, t. XVIII, p. 333.

rodando juntamente con ellos, pues vemos que nunca permanecen en un estado y ser.» Tiene este principio tan general alcance que el solo reconocimiento del carácter dinámico que alguna obra humana refleja se convierte en un criterio de estimación estética. Jusepe Martínez, pintor y escritor de arte, amigo de Velázquez, admira de un escultor «el movimiento y gracia de sus figuras» (21). Bocángel, en elogio de unas estatuas, nos dice —y ello revela en dónde centra su estimación (22):

En la quietud reservan movimiento
y está el moverse en la quietud oculto.

Piénsese en la distancia a que esto queda de los criterios estéticos de pura tradición helénica. «Gozoso y casi divino, dirá Suárez de Figueroa, el que, imitando a los orbes, se goza como ellos en su movimiento» (23). Rousset ha citado un verso de un poeta francés de comienzos del XVII, Motin (24), que bien puede servir como expresión del principio general admitido por todos:

L'Ame de tout le monde est le seul mouvement

Todo en el mundo «o sube o baja», como dice la tan citada Empresa LX de Saavedra Fajardo; por tanto, todo se mueve. Si para el Barroco el movimiento es el principio fundamental de su cosmovisión, se comprende que no pretenda presentar en sus creaciones la obra de un organismo perfecto, de un cuerpo arquitectónico, de un tratado sistemático, sino —como observó Wölflin— la impresión de un acontecer, de un drama, la agitación del devenir, captando una realidad siempre en tránsito (25). La física de Galileo, la economía de los mercantilistas, la moral combativa o acomodaticia, el régimen de permanente conflicto bélico, la política manipuladora de los gobernantes (cuya acción intervencionista se mueve desde el campo de la demografía al de la religión), hasta las obras de arquitectos o pintores, se presentan como planteamientos dinámicos, en los cuales el equilibrio es un resultado siempre en juego y con frecuencia deshecho.

Convirtiendo esta concepción dinámica de la realidad en un principio de antropología política, Hobbes escribiría «la vida no es otra

---

(21) *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.* Ed. de Carderera, Madrid, 1866, p. 162.

(22) *Obras de don Gabriel Bocángel y Unceta.* Ed. de Benítez Claros, Madrid, 1946, t. I, página 201.

(23) *El Pasajero.* Ed. de Rodríguez Marín, Madrid, 1913, p. 3.

(24) Rousset: *La Litterature de l'age baroque en France.* París, 1953, p. 124.

(25) *Rinascimento e Barocco* (trad. italiana). Florencia, 1928, p. 85.

cosa que movimiento» (25 bis), con lo que viene a coincidir Gracián —y no es coincidencia única— cuando afirma que «la definición de la vida es el moverse» (26). La misma hermosura no se descubre ya en la armonía o simetría de lo inmutable, sino en el cambiante movimiento; por eso, nos dirá Quevedo (26 bis):

Puédese padecer, mas no saberse;
puédese cudiciar, no averiguarse,
alma que en movimientos puede verse

ya que la hermosura no está en la quietud, sino que «es fuego en el moverse». Un escritor y cortesano francés, de la sociedad barroca de Luis XIV, Chantelou, cuenta una anécdota muy significativa: llamado Bernini a París para que proyectara la nueva arquitectura del Louvre y teniendo que hacer también un retrato en escultura del rey, le pidió a éste, no que posara en actitud estática, sino que se moviera y anduviera normalmente ante él, para captar de esa manera su verdadero semblante. «Un hombre, comentaba el gran artista italiano, nunca es tan semejante a sí mismo como cuando está en movimiento» (27). No menos importancia tiene la concepción dinámica del objeto del arte, de la pintura en este caso, por un Rubens, quien la consigue plasmar con incomparable eficacia en su pintura y, a la vez, no deja de teorizar sobre esos aspectos en relación a la versión pictórica de la figura humana (28). Tal vez sea Velázquez quien lleve a cabo con éxito incomparable el supremo esfuerzo de pintar el movimiento mismo; otros pintores, al intentar captarlo, habían procedido pintando el objeto con la deformación que su movimiento le imprimía en un instante dado, el cual de esa manera quedaba fijado en el lienzo. Velázquez ensaya llevar al cuadro el moverse en cuanto tal, el movimiento en acción, directamente, no representado en uno de los múltiples instantes cuya sucesión da un resultado dinámico. El logro máximo de estos ensayos es la versión de la rueda de la rueca en el tan conocido cuadro de «Las hilanderas». Está ahí uno de los testimonios más plenos de lo que pretendió la cultura barroca y de

---

(25 bis) *Leviatán* (trad. castellana). México, 1940, I, VI, p. 50.

(26) *El Criticón.* Ed. de Romera Navarro, Filadelfia, 1939, t. II, p. 259.

(26 bis) En el volumen de *Poesía,* en sus «Obras Completas». Ed. de Astrana Marín, Madrid, Aguilar, p. 23.

(27) Recogió esta anécdota M. Raymond: *De Michel-Ange a Tiépolo.* París, 1912, p. 181. Han señalado su gran interés Rousset, ob. cit., p. 139, y V. L. Tapié, *Baroque et Classicisme,* París, 1957, pp. 190 y ss. El fracaso de Bernini en la corte de Luis XIV y su retorno a Italia fue achacado por algunos a un rechazo francés del barroco. Más bien hay que ver en este episodio la victoria del nacionalismo que inspira con frecuencia al barroco, muy especialmente en Francia.

(28) P. P. Rubens: *Théorie de la figure humaine, considerée dans ses principes, soit en repos, soit en mouvement.* El folleto se imprime en París en 1773.

lo que para ella significaba el problema de dominar la realidad dinámica del mundo y de los hombres, con la que, en tantos aspectos se enfrentaba (29).

En otro lugar pusimos en relación la concepción del tiempo y del espacio, propia de la mentalidad burguesa, desarrollada en los primeros siglos modernos, con una idea, la de velocidad, que indudablemente tenía que expresarse en los escritores barrocos, ligada a su estimación del movimiento. Efectivamente, descubrimos, por de pronto, en el XVII, una significativa frecuencia en el uso del término: Céspedes y Meneses habla de la velocidad del viento (30); Suárez de Figueroa, de la del tiempo (31); Saavedra Fajardo, de la que alcanza la navegación (32), con franco tono admirativo. En esto el citado testimonio de Suárez de Figueroa no puede ser más interesante, porque tal vez sea el primero en manifestar el goce que aquélla proporciona: «La velocidad con que se va gozando el mundo mientras se navega no puede ser sino de mucho deleyte» (33).

Si se ha dicho de la «edad del Bernini» que «pudo realizar un gran teatro cinematográfico» (34), es porque una imagen cinética se reflejaba sobre la entera «cosmovisión» de los hombres del Barroco. Ella informa la universal concepción de una «realidad cambiante», que es la nota principal de todas las manifestaciones de la época. Bocángel afirma (35):

Sucesiva del mundo la mudanza

«Ninguna cosa permanece en la naturaleza», afirma Saavedra Fajardo (36). «No hay cosa estable en este mundo», escribe Francisco Santos (37). Todo cambia: las cosas, los hombres, sus pasiones y caracteres, sus obras. Rodrigo Caro nos hará advertir que la misma tierra, tan firme y estable, «padece a las veces mudanza, tiembla y se estremece y mueve», hasta el punto de que no tiene hoy ni tendrá mañana, como no tuvo en otros tiempos, una misma figura, lo que depende «de ocultas y precisas leyes de la naturaleza de este orbe inferior» (38). Un médico que, en el ejercicio de su profesión, tuvo que conocer el dolor de la peste y del hambre en la crisis social

---

(29) Véase mi obra *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid, 1960.
(30) *El español Gerardo*. BAE, t. XVIII, p. 170.
(31) Ob. cit., p. 266.
(32) *Empresa*, LXVIII, p. 519.
(33) Ob. cit., p. 150.
(34) Rousset, ob. cit., p. 39.
(35) Ob. cit., p. 64.
(36) *Empresa*, LX, p. 477.
(37) *Dia y noche de Madrid*, BAE, t. XXXIII, p. 382.
(38) *Obras*, ed. de Bibliófilos Andaluces. Sevilla, 1883, t. I, pp. 5 y 6.

del XVII, que reflexionó y escribió sobre causas y aspectos de la crisis económica que presenciaba y que, como escritor barroco, decantó su experiencia moral en unos versos, aunque malos, nos referimos al doctor Cristóbal Pérez de Herrera, empezaba con este verso sus *Probervios morales* (39):

Todo es mudable en el mundo.

No podía faltarnos aquí el testimonio del autor de la más ilustre canción barroca dedicada a unas ruinas, esto es, de Rodrigo Caro, obsesionado por el tema: «Así como debajo del sol no hay cosa nueva, así no hay cosa estable, perpetua, ni permanente, porque todo tiene una continua mutabilidad.» Un principio universal, pues, que se extiende a la esfera de las cosas y con incomparable fuerza a la de los hombres (40). «Aquello mayormente está sujeto a mudanza y ruina, que tiene por ley nuestra mudable y varia voluntad» (41). Siendo tema tan central, tampoco Gracián podía dejar de hacerlo suyo: «No hay estado, sino continua mutabilidad en todo» (42). El hombre es transeúnte entre los modos de lo real; «peregrino del ser» le llama Gracián. Es cambiante y movedizo. Por eso colocar ante él lo inmutable no le dice nada. Hay que entrarle por el dramático testimonio de lo mudable—aunque sea para que, a través de los cambios, le quede la lección de lo que permanece (43), punto de vista en el que coinciden tanto Góngora como Quevedo.

Aunque la identidad de un centro de imputación permanezca—base que, hasta la crisis de la lógica aristotélica en nuestro tiempo, no se verá eliminada—, lo cierto es que el Barroco posee una conciencia muy agudizada de la multiplicidad y variabilidad de las manifestaciones de aquél:

... que las obras
en el hombre no son unas,
aunque son del hombre todas (44)

Cambian las cosas naturales, observaba Tirso de Molina; por ejemplo, los frutos de los árboles, merced al ingenioso trabajo del

(39) BAE, t. XLII, p. 241.
(40) Rodrigo Caro, ob. cit., p. 5.
(41) Rodrigo Caro, ob. cit., t. II, p. 348.
(42) *El Discreto*, XVII, «O. C.», p. 123.
(43) Véase G. Poulet: *Etudes sur le temps humain.* París, 1950, p. XVIII, con referencia a un estupendo pasaje de Nicole: «Nous sommes comme des oiseaux qui sont en l'air, mais qui n'y peuvent demeurer sans mouvement, ni presque en un même lieu, parce que leur appui n'est pas solide.»
(44) Lope de Vega: *El rey don Pedro en Madrid.*

injerto del hortelano; cambia, más aún que la naturaleza, el arte y vemos que «en las cosas artificiales, quedándose en pie lo principal, que es la sustancia, cada día varía el uso, el modo y lo accesorio» (45). El Barroco, respetando, pues, el límite de una última concepción sustancialista del mundo, hace entrar a éste en un torbellino de cambios, de lo que podría ser adecuada ilustración algunos cuadros de Rubens.

La *mudanza* es, pues, un gran tema barroco. Poetas y moralistas lo ponen de relieve. Los políticos y los economistas echan mano de él para explicar los declives de los Estados. Lope tiene una canción exaltando la mudanza:

la celeste armonía
en mudanza se funda.

Hasta lo que parece eterno se somete a la mutabilidad. Ya el primer móvil se mueve y cambia (46). En el cambio mismo se apoya la permanencia de las cosas: su mutabilidad es la razón de su subsistencia. En el romance que escribe sobre un terremoto que presenció, Bocángel (47) acredita:

Y mientras se muda todo
sólo la mudanza es firme.

Lupercio Leonardo de Argensola nos dejará dicha la misma doctrina en un verso de solemne entonación (48):

Así sustenta al mundo la mudanza.

A Argensola le ha arrancado esta reflexión de tan universal alcance, la contemplación de cómo se suceden sin descanso los penosos trabajos del labrador, pero desde cualquier lado se puede llegar a esa constatación. Lo cierto es que en el hombre esa condición de transitoriedad es patente y patética. En el discurrir de los accidentes de la vida se nos muestran, diría Céspedes, «sus mudanzas incesables» (49).

Llevados de esta idea, los escritores barrocos ponen en juego una palabra que expresa la noción de mudanza en su grado máximo —palabra que adquirirá particular relieve en el léxico filosófico or-

---

(45) *Cigarrales de Toledo.* Ed. de Said Armesto, Madrid, p. 127.
(46) Lope: *Obras en verso.* Ed. Aguilar, pp. 102 y ss.
(47) Ob. cit., p. 95.
(48) Soneto núm. 61 de la edic. de *Rimas,* de J. M. Blecua, en «Clásicos Castellanos», Madrid, p. 121.
(49) *Historias peregrinas y ejemplares,* ed. de Y. R. Fonquerne, Madrid, 1970, p. 307.

teguiano (alguna vez he insinuado la influencia del léxico barroco en Ortega)—. Nos referimos al término «peripecia»: «Se dice —así la define López Pinciano (50)— de una mudanza súbita de la cosa en contrario estado que antes era.» Con buen sentido, el lenguaje ha unido esa palbra a los cambios que, en la sucesión de su marcha, le acontecen al caminante. Y así se une con ella en el Barroco la imagen del *homo viator* que vemos reflejada en textos de Cervantes, Gracián, Salas Barbadillo, de Comenius, Grimelshausen, etc. (51). «Nuestra vida, dirá también Suárez de Figueroa, es toda peregrinación.»

Movilidad, cambio, inconstancia: todas las cosas son móviles y pasajeras; todo escapa y cambia; todo se mueve, sube o baja, se traslada, se arremolina. No hay elemento respecto al cual se pueda estar seguro de que un instante después no habrá cambiado de lugar o no se habrá transformado. La inconstancia es un factor tan universal que no hay más remedio que aceptarla, contar con ella, tratar de poner en claro sus posibles aspectos favorables. Se lamenta «la natural condición de la inconstancia humana», como hace Céspedes (52); se previene sobre la más grave versatilidad en las que Tirso llama «mujeriles Proteos» (53), denunciando un fondo peyorativo en tal estimación; o bien se canta a la inconstancia, desde un reconocimiento consolador. Así se pregunta Lope, ante el mundo,

en tus mudanzas, ¿quién será constante?

Y Calderón dramatiza el tema, aceptando el peso de una realidad que se nos impone: «Ninguna vida hay segura un instante...» (54). A la tradicional admonición que los moralistas y predicadores dirigían a sus oyentes sobre la amenazadora incertidumbre del fin, se añade, o mejor, se pone por delante la no menos inquietante inseguridad en el trascurso de la vida —precisamente, porque al hombre barroco, que en tantos aspectos está adquiriendo tintes de mentalidad burguesa, le preocupa el tema de la seguridad (55). Se sabe que «tienen los casos de nuestra fragilidad humana tan inciertos sus fines como mal segura la estabilidad de su firmeza», advierte Céspedes (56).

---

(50) *Philosophia antigua poética*, reedición de Madrid, 1953, t. II, p. 26.

(51) Algunos de los nombres que citamos hay que añadirlos a las referencias que da de este tópico A. Vilanova en su artículo «El peregrino andante en *El Persiles*, de Cervantes». *Bol. R. Acad. de Buenas Letras de Barcelona*, 1949, p. 97 y ss.

(52) BAE, t. XVIII, p. 216.

(53) Ob. cit., p. 61.

(54) *El mayor monstruo del mundo*, O. C., «Dramas». Ed. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, p. 323.

(55) Véase mi obra *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*. Madrid, 1972, t. II, pp. 215 y ss.

(56) Loc. cit., p. 266.

Mudanza y fragilidad se corresponden. Objetos de mutabilidad, inconstancia y fragilidad, constituyen materia predilecta del escritor barroco: la nube, el agua que pasa —«*¡Oh, retrato, oh espejo de la vida!*», cantará Villamediana—, la rosa breve, el arco iris, los fuegos artificiales, etc. Precisamente porque, al comparar con ellos a otros objetos que nos parecen firmes y poder comprobar que unos y otros comparten la misma condición, el dramatismo del cambio y de la inseguridad se acentúa.

«Varían las cosas, fluctuando en perpetuo crecer y menguar», nos dice un escritor político, Ramírez de Prado (57), y él mismo se encarga de advertirnos sobre la inexorable proyección de ese principio en el campo de lo humano: «En el estado humano ninguna cosa es firme.» Textos parecidos de Fernández Navarrete y otros políticos y escritores de materias económicas, son conocidos.

El movimiento natural de las cosas tiene una fase de ascenso y otra de declinación. El Barroco nos ofrece una insalvada antinomia en este punto. De un lado, su experiencia de la crisis que soporta, «en esta edad caduca» —dicho con palabras de Calderón («*Sueños hay que verdad son*»)—, le inclina a un pesimismo acerca del estado del mundo, «porque cada día, como el mundo se va acercando al fin, va todo de mal en peor», según confiesa María de Zayas (58). Alguna vez se han citado muy significativos testimonios ingleses de este sentimiento: entre los poemas de John Donne, a comienzos del XVII, hay uno titulado «Anatomía del mundo donde se representa su fragilidad y decadencia»; recordemos pasajes de la *Anatomía de la melancolía*, de R. Burton, y de la obra de G. Goodman, citada siempre en este tema, etc. (59). De otra parte, qué duda cabe de que el Barroco, considerándose a sí mismo como el tiempo de los modernos, ventajoso sobre cualquier otro pasado, afirma su confianza en el presente y el porvenir, resolviendo a favor de éstos la famosa «querelle des anciens et des modernes» (60). ¿Cómo hacer compatibles ambas estimaciones? Por de pronto, el escritor barroco se ocupa de contener el inexorable período declinante, en lograr por lo menos que se produzca éste en las mejores condiciones, en prolongar su final. Sólo hay una manera de vencerlo: alcanzar a convertir

---

(57) *Consejo y consejeros de príncipes*, obra de 1617 —cito por la reedición parcial de Madrid, 1958, p. 6. Por eso las determinaciones de los gobernantes «se han de mudar cada día, cada hora y aun cada momento»—, p. 10

(58) *Engaños que causa el vicio*, en el volumen II de la edición de sus obras, por G. de Amezúa. Madrid, 1950, p. 457.

(59) La curiosa obra de G. Godman se titula *The Fall of Adam from Paradise proved by Natural Reason and the Grounds of Philosophy*. Se publicó en 1616 y su éxito le hizo alcanzar una segunda edición en 1629.

(60) Véase mi obra *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid, 1967.

en otra nueva a aquella cosa cuyo término se aproxima. *Caducidad y renovación* son ambos elementos complementarios de la temática del Barroco; «La renovación da perpetuidad a las cosas caducas por naturaleza», sostiene Saavedra Fajardo.

Los escritores políticos que tienen bien patente ante su mirada escrutadora la declinante situación de crisis por la que atraviesa la Monarquía española, sacan de esa experiencia una lección que acentúa la visión cambiante de las cosas, visión que caracteriza tan fuertemente a la mentalidad barroca. Y sirviéndose de ese planteamiento barroco sobre el necesario dinamismo transformador que ha de impulsar a la realidad, sacan también pretexto para proponer las reformas políticas y económicas en el Gobierno, con las cuales estiman unos u otros que se podría renovar y dar eficacia al pesado e inoperante armatoste en que tal Monarquía se había convertido.

Ante las circunstancias críticas de carácter económico y social que presencia, ante las conmociones demográficas que significan las pestes que contempla, ante las manifestaciones tornadizas de la vida que la novela, la poesía, la pintura gustan de poner de manifiesto ante sus ojos, la mente barroca hace esta constatación: «Es el tiempo tan mudable y el hombre tan variable» (61). Un escritor francés de la época, J. P. Camus, ha llamado al hombre «un animal ondulante y diverso» (62). El mito de Proteo, como figura de lo cambiante, multiforme y vario, cobra en el Barroco —por ejemplo, en *El Criticón*— una gran fuerza. Lo mismo sucede con el mito de Circe, semejante en su significación transformista, sobre el cual muchos escriben en el XVII (63); entre ellos, Lope, que dedica al tema —1624— uno de sus poemas mayores (64).

Y hay en todo esto una profunda antinomia que nos hace comprender el Barroco como primera fase, crítica, insuficiente, confusa, en el proceso de formación de la mentalidad moderna. Mudanza sí, pero por debajo de ella la mente barroca cree en un mundo regido por leyes generales, uniformes (65), mantenido por Dios en su orden perenne, al modo como el barroco Galileo busca la eternidad de las leyes naturales: «Quello che non puo essere eterno non puo esser naturale» (66). Se ha dicho que la *Ciencia nueva,* de G. B. Vico, pretende extraer de la historia una legalidad equivalente a la legalidad geométrica que gobierna el mundo físico en el sistema cartesiano,

---

(61) Agustín de Rojas: *El viaje entretenido.* Ed. de J. P. Ressot, Madrid, 1972, p. 71.

(62) Rousset, ob. cit., p. 47.

(63) Rousset, ob. cit., pp. 11 y ss.

(64) Ed. de Ch. V. Aubrun y M. Muñoz Cortés. París, 1962.

(65) Véase mi *Orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII.* Granada, 1947.

(66) *Opere.* Edizione nazionale, vol. VII, p. 669.

con esa simplicidad, uniformidad, generalidad con que se produce providencialmente el encadenamiento de las causas en los sistemas de los pensadores del XVII —por ejemplo, en un Malebranche (67)—. En esa obsesión por el tema de las mudanzas tal vez haya que reconocer una primera versión, tosca, en confuso barrunto, de la concepción del mundo como una sucesión de fenómenos, cuyo orden sólo algunas mentes se aproximan a captar, pero al que los más permanecen ciegos. Más de un siglo después, cuando la noticia acerca de la estructura conceptual de la ciencia, en tanto que saber de un mundo fenoménico, se ha difundido, hallamos en un escritor que en alguna medida la conoce, Jovellanos, esta curiosa equiparación de esas dos voces «mudanza» y «fenómeno» —esta última, efectivamente, en el sentido de la ciencia natural—: el hombre, ante la naturaleza, «en la fluida vicisitud de su estado sólo verá mudanzas o fenómenos» (68). En cierto modo, la idea de mudanzas había sido, pues, la primera versión de la idea de fenómenos para una mente que no captaba su orden, aunque aspirase a penetrarlo, y que sólo veía la confusión de movimientos cambiantes en el mundo empírico.

Esto nos lleva a tratar de un último punto en este apartado: un mundo dinámico y mudable es, forzosamente, un mundo vario. «¡Oh, variedad común, mudanza cierta!», canta Juan de Arguijo en un soneto a la Fortuna, enlazando los dos aspectos: la *variedad* es una condición de la realidad, en tanto que realidad cambiante. Tal es el relieve con que aquélla se presenta en la mentalidad barroca. Frente a la obsesión por las ideas de unidad y perennidad del Medievo, la atención y estimación de la variedad se impusieron en el Renacimiento. He señalado la presencia de este nuevo aspecto en *La Celestina* y me he referido, en otro plano, a la significación de la obra de La Boetie (69). «La varia naturaleza», como la llama un personaje de Cubillo de Aragón *(El señor de Buenas Noches)* es el dato de que se ha de partir. El Barroco radicaliza el nuevo planteamiento y hace de la variedad tal vez el primero de los valores que el mundo encierra. No faltarán ciertamente manifestaciones de tipo ascético que inspiran juicios adversos a lo vario. Martínez de Cuéllar nos hace saber que «así es la vida, siempre variable, nunca una, y al fin nada» (70). Pero ahí queda la referencia a la variedad como elemento

---

(67) Véase L. Giuso: *La filosofia de G. B. Vico e l'età barocca*. Roma, 1943, pp. 241, 271, etc.

(68) *Oración sobre el estudio de las ciencias naturales*. Ed. de Caso González, Madrid, 1970, p. 236.

(69) *El mundo social de la Celestina*, 3.ª edic. Madrid, 1973.

(70) *Desengaño del hombre en el tribunal de la Fortuna*. Ed. de Astrana Marín, Madrid, 1928, p. 76.

suyo, elemento que en general se juzga como un valor de fecundidad y de placer.

Lo más hermoso de la naturaleza física que nuestros ojos contemplan está en su variedad, nos dice Lope, exaltando «la variedad con que se adorna el suelo» (71). «Porque lo vario de por sí —dice Bocángel— tiene mucho de bueno, esto vemos en la naturaleza, y más que esto, pues dicen que es buena porque es varia» (72), de manera que sus palabras quieren darnos una opinión que se supone circula ya anónimamente. «Todo el universo —nos hace saber, con mucho mayor alcance, Gracián— es una universal variedad, que al cabo viene a ser armonía», y trascendiendo una estricta valoración estética, añade: «Siempre fue hermosamente agradable la variedad» (73). Gracián puede formular un principio general: «La uniformidad limita, la variedad dilata» (74). En estas palabras hay que señalar la contraposición entre el espíritu barroco y el espíritu ilustrado del XVIII, para el cual la uniformidad será precisamente el principio inspirador de toda su actitud. Para Gracián, en cambio, como para Pascal, es un principio que limita y coarta. Ellos están por la variedad.

En los escritores políticos se encuentra el mismo tópico, en términos semejantes: Saavedra Fajardo nos hace observar que la naturaleza «en la variedad quiso mostrar su hermosura y su poder» (75). Ese supuesto general le lleva a insistir en la variedad de pueblos, regímenes, costumbres, caracteres, estableciendo incluso un lazo entre estos aspectos, que acabará fundando el principio de la particularidad multiforme de los gobiernos, de conformidad con la experiencia de pluralismo que caracteriza al sistema de Estados modernos y con la comprobada necesidad de que, para conocer a los hombres y a sus sociedades, como empezamos diciendo en estas páginas, hay que aceptar como un dato positivo y que penetrar en la ineludible diversidad de sus caracteres y costumbres. He aquí cómo enlaza estos tres puntos Saavedra Fajardo: en primer lugar, según su versión del pluralismo moral y caracterológico de los humanos, «no sin gran caudal, estudio y experiencia se puede hacer anatomía de la diversidad de ingenios y costumbres de los súbditos, tan necesaria en quien manda»; en segundo lugar, toda operación de dirigir políticamente a los grupos humanos se ha de fundar en el supuesto precedente de su diversidad: «se han de gobernar las naciones según sus natura-

---

(71) *Obras en verso*, p. 51.
(72) Ob. cit., I, p. 132.
(73) *El Discreto*, VI, O. C. pp. 94 y 95.
(74) *Agudeza y arte de ingenio*, O. C., p. 240.
(75) *Empresa*, LXXXI, p. 580.

lezas, costumbres y estilos»; finalmente, ello crea una determinación que adapta la manera de gobierno a la varia condición de cada grupo y en cierta manera la interioriza en él: «procure el príncipe acomodar sus acciones al estilo del país» (76). Así, pues, la conciencia de la variedad, como un dato positivo, enriquecedor de la experiencia y condicionante de los comportamientos humanos, informa la concepción barroca de la política y de la sociedad.

La difusión del tema es tal que llega a todas las esferas, en una común estimación de sus resultados diferenciadores. Tirso, ante una multitud de gentes, comenta su «ordenada confusión y apacible variedad» (77). Que pueda hacerse, con un sentido favorable, tal tipo de comentario dice mucho sobre la nueva estimativa. En la misma línea, si Jerónimo de San José se refiere a las letras, nos dice que «la misma narración de cosas varias y nuevas entretiene y deleita la naturaleza variable de los hombres» (78). Céspedes y Meneses toca el fondo psicológico de la cuestión, tal como él la entiende, relacionándola con el problema del papel de las pasiones: «No hay cosa que más alivie el alma en sus pasiones que la diversión de las potencias; porque con el variar de entretenimiento y comunicación se alienta y desahoga» (79). Estas palabras nos ponen en la pista de lo que el Barroco tiene de cultura en sociedad, empleando esta expresión con un sentido superficial, producto secundario del carácter urbano de aquél. José de la Vega, que contempla el mundo vario y variable de la vida económica, con esa reciente invención tan tornadiza de las «acciones», para ponderar la fuerza de la variedad acude a una de sus más vulgares y comunes manifestaciones: hay que «lisonjear el paladar con la variedad de sabores y diversidad de gustos» (80). En la morbosa exageración del consumo que, en su estado patológico de crisis —entre la ostentación opulenta y el hambre—, conoce la sociedad española del siglo XVII, Jerónimo de San José señala también el agrado que las gentes reciben por la variedad en la invención y preciosidad de trajes y otras piezas del atuendo personal (81).

Hay una idea que va unida a la de movimiento, como la otra cara de la cuestión, y que, consiguientemente, tiene no menos gran relieve en la cosmovisión barroca: la de *tiempo*.

Desde la esfera de las relaciones económicas —con la difusión del préstamo a interés, las especulaciones sobre alzas y bajas de

---

(76) *Empresa*, IV, p. 186; *Empresa*, LXXXI, p. 584, y *Empresa*, LIX, p. 468.
(77) Ob. cit., p. 92.
(78) *Genio de la Historia*, reedición de Vitoria, 1957, p. 239.
(79) *El español Gerardo*, edic. cit., p. 214.
(80) *Confusión de confusiones*, 1688; reimpresión en facsímil de Madrid, 1948, p. 142.
(81) Ob. cit., p. 331.

precios por parte de los mercaderes, la incipiente consideración de los movimientos coyunturales—, hasta el campo de la ciencia y del arte, la temporalidad pasa a ser concebida como un elemento constitutivo de la realidad. Si dijimos que la realidad, más que un estado, era un proceso, ello se debe a su última consistencia temporal. «*Todo la edad lo descompone y muda*», dice Jáuregui (82), lo que quiere decir que el tiempo hace y rehace las cosas, las saca de ser lo que eran, en la corriente de una universal mutabilidad, y las renueva haciéndolas otras. «*Todo lo acaba el tiempo y lo enajena*», escribe Quevedo, en severo verso (83).

Si la última realidad de cuanto existe es el pasar y puesto que el pasar es tiempo, quiere decirse que el tiempo es el elemento constitutivo último de toda realidad. «Nada será mañana lo que es hoy —leemos en Martínez de Cuéllar—. Todo lo que ves corre con el tiempo. Nada de lo que atiendes permanece» (84). El tiempo es como el lugar en que todo se encuentra, en que todo se halla depositado. En él adquieren su forma y presencia las cosas y en él desaparecen al pasar, no quedando más que el tiempo, porque éste es lo que todos, conforme ya hemos visto, vienen a estimar como lo único continuo, permanente: el mudar, el pasar, el cambiar y moverse.

Tú eres, tiempo, el que te quedas
y yo soy el que me voy.

apostrofa Góngora. Nunca podremos olvidar, hablando de estos temas, el verso perfecto de Quevedo, en su famoso soneto —traducido en parte de Du Belley— a la grandeza tornadiza de Roma:

Lo fugitivo permanece y dura.

De una realidad que sin descanso fluye y pasa, eso es lo que permanece, el ser de su fluidez. El hombre se define como una «fluidez continua», una sucesión que no puede detenerse y que en cada instante soporta el dramático cuidado de hacerse un futuro que pasará a través de él para seguir en forma de pasado. Ante la imagen del Sol en su carrera —una de las más eficaces simbolizaciones barrocas del tiempo— canta Jáuregui (85):

Que es vida todo el tiempo que me llevas
Y el que me ofreces un mortal cuidado.

---

(82) BAE, t. XLII, p. 104.
(83) Volumen de *Poesía*. Ed. cit., p. 19.
(84) Ob. cit., p. 123.
(85) Ed. cit., p. 105.

Si el hombre es una sucesión de estados, no es cada uno de estos lo que cuenta —cuya naturaleza se puede equiparar, como tantas veces se nos dice, a los sueños pasajeros—. Lo que importa es la estructura de la sucesión en cuanto tal, algo así como el soporte de los cambios que es la sucesión misma, el tiempo.

Los hombres de la cultura barroca muestran una obsesiva preocupación por el tiempo. Cuenta en todas las manifestaciones de la vida, como hemos dicho; aparece en cualquier cosa de que se escriba. Se subraya en todas las cosas su ingrediente de temporalidad. Shakespeare y Quevedo apenas dejan de pensar en el tema, o mejor, todo lo piensan en relación con él. En alguna dependencia con estos aspectos, se ha podido decir que es la época de esplendor del arte de la relojería (86). Claro que, a nuestro entender, si puede afirmarse esto del siglo XVII, lo es en cuanto época moderna, heredera de la cultura urbana y burguesa del Renacimiento. Lo cierto es que en ese punto coinciden los dos aspectos de la centuria: su condición de modernidad es un factor de la mentalidad barroca.

«*Mi vida va volando, el tiempo corre*», canta con patético sentir Lope. Y más que medir galileanamente los períodos pasados de esa fluencia, lo que interesa al escritor barroco, en cuanto tal, es poner a la vista el esquema irreductible de ese curso temporal: su fugacidad. La carrera del tiempo es el sucederse de los cambios, la sustitución de cosas que dejan de ser, por otras que van a seguir la misma suerte.

De ahí la preocupación del Barroco por el tema de las ruinas. En ellas pretende encontrar el testimonio de un tiempo, respondiendo a la incipiente conciencia histórica que trata de abrirse paso. En tal sentido, el escritor barroco cultiva la arqueología, al modo de un Rodrigo Caro. Pero las ruinas, además, son un material muy adecuado para estudiar la estructura de la obra humana y, por tanto, la condición de la vida del hombre que la ha creado, sin poderla librar de su propia fugacidad. Son un patente testimonio de la pugna entre la naturaleza perenne, aunque cambiante, y el hombre perecedero y dotado de la capacidad de hacer cambiar las cosas; por ejemplo, de hacer de la piedra, palacio. La conocida reflexión de Simmel sobre el sentido social de las ruinas es perfectamente aplicable al Barroco (87). Comprendemos que en esa época, Poussin y Claudio de Lorena, Velázquez y Mazo, y tantos otros, se hayan ensayado en captar la significación humana de la ruina. La difusión del tema nos la con-

(86) Orozco Díaz: *Lección permanente del barroco español.* Madrid, 1952; p. 54.

(87) «Las ruinas», en el volumen *Cultura femenina y otros ensayos.* Madrid, 1934, pp. 209 y siguientes.

firma nuestro recuerdo de tantos poemas dedicados o alusivos a las ruinas de Troya, Cartago, Roma, Numancia, Sagunto, Itálica: Arguijo, Quevedo, Rioja, Caro, Medrano, Quirós, etc., hicieron versos sobre ellas. El tiempo, pues, es el puro proceso dinámico de las transformaciones. «Pasando el tiempo que los montes muda», según canta un verso de Lope, ¿cómo no han de moverse en una continua mutación cuantas cosas con él y por él existen? «Nunca otro período como el del Barroco, escribe Panofski, se mostró más obseso por la profundidad y la inmensidad, el horror y la sublimidad del concepto de tiempo» (88). Las imágenes saturnales con que en el XVII se le simboliza, responden a esa conciencia del paso ininterrumpido de una universal transformación, aniquiladora de las cosas, pero también fuente de verdad y de fecundidad. Dicen unos versos del canónigo Tárrega:

Que como el tiempo lo cría
Todo el tiempo lo deshace (89).

«Mudables son las condiciones del tiempo»: frases como ésta de Setanti o la referencia a «las mudanzas del tiempo», en Tirso, o a la «violencia del tiempo», en R. Caro, ponen de manifiesto el enlace barroco de ideas en torno a la vivencia del tiempo y del cambio, en las conciencias de la época. «La diversidad de los tiempos y de las circunstancias varían los efectos de las cosas iguales» (90). Vemos surgir aquí otra idea que se halla estrechamente conectada con las que llevamos expuestas, a la cual hay que referir las transformaciones que la realidad nos presenta: la *circunstancialidad.* Si el modo de ser de las cosas se nos da en unas circunstancias, quiere decirse que de éstas dependen los cambios en los modos de ser con que nos encontramos en el paso del tiempo. Por eso dirá Gracián: «Tanto se requiere en las cosas la circunstancia como la substancia» (91). Si Gracián, como —por otra parte— todos los escritores de su tiempo, no renuncia al legado aristotélico-escolástico de la noción de sustancia, pone el acento del modo de ser —que para nosotros, los hombres, en la experiencia del mundo terrenal nos ofrecen las cosas—, sobre su dependencia de la circunstancia, concepto que —subrayarlo es de interés— Gracián emplea en singular (también aquí léxico barroco y orteguiano coinciden). Si la circunstancialidad es el modo de aparecérsenos las cosas en el tiempo, el modo necesariamente tem-

---

(88) *Ensayos de iconología* (trad. castellana). Madrid, 1972.

(89) Loa que precede a la comedia *El esposo fingido,* en «Poetas dramáticos valencianos», tomo I, ed. de Juliá Martínez. Madrid, 1929, p. 229.

(90) Setanti, BAE, LVII, pp. 525 y 526.

(91) *El Discreto,* XXII, O. C., p. 135.

poral de ser las cosas ante nosotros, quiere decirse que la temporalidad afecta al ser de las cosas. En éstas, su modo de ser es su modo de aparecérsenos, lo que implica su temporalidad: el modo varía con las diferentes situaciones que se producen en el tiempo. Las cosas, los hombres, son en una circunstancia, su presentación circunstancial afecta a su modo de ser; son, por consiguiente, tiempo.

Se ha dicho que las obras del Barroco son composiciones dinámicas, manifestaciones de un arte del movimiento, cinemático, empeñado en captar en su inestabilidad, en su transitoriedad, el instante: un arte de cuatro dimensiones, que a su manera introduce la de tiempo (92).

Todo lo anterior explica que el Barroco haya sido una cultura historicista, la primera en esa línea. La preocupación por la historia alcanza en ella una intensidad nunca conocida antes. Se produce un proceso de historificación, de circunstancialización de muy diversas áreas del saber, mantenidas hasta entonces bajo una rúbrica de saberes permanentes: los teólogos y filósofos reconocen un carácter histórico en el mismo derecho natural. La política, con mucha más razón, desborda el área de una perenne filosofía moral, para convertirse en un saber histórico. Esto tiene una manifestación anecdótica muy reveladora: Saavedra Fajardo, andando por los caminos de Europa, en las circunstancias de la Guerra de los Treinta Años, nos refiere que compuso sus *Empresas* «escribiendo en las posadas lo que había discurrido entre mí por el camino».

Esta condición de circunstancialidad, que nos ofrece el mundo, lleva a la articulación de otra serie de ideas, no menos necesarias de considerar para el estudio de la mentalidad barroca: *fortuna-ocasión-juego.* Otras veces hemos hablado de estos conceptos y otros muchos han hablado también del tema. Nos reduciremos aquí a destacar aquellos aspectos que interesan para seguir el hilo de nuestra exposición.

«La fortuna es varia», tal es el aspecto fundamental de la idea de la misma, en el aspecto que aquí nos interesa. En esas palabras de Francisco Santos (93), hay un matiz de estimación positiva; otros harán un juicio desfavorable de lo mismo: Jerónimo de Cáncer habla de «la fortuna varia, negra y fe» (93 bis). Pero unos y otros enuncian el carácter que las gentes del Barroco destacan en el mito, de procedencia clásica, a que nos referimos, llevados de la oscura conciencia de inseguridad que los domina: la variedad. Céspedes despliega con mayor amplitud el mismo tópico: «la variable fortuna, enemiga de

---

(92) Véase Ph. Butler: *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine.* París, 1959, p. 21.
(93) Ob. cit., p. 442.
(93 bis) BAE, t. XLII.

toda estabilidad y sosiego» (94). Sobre los caracteres con que Maquiavelo renovó con tanto vigor el tema de la Fortuna, transformando en parte la herencia antigua y medieval y adaptándola a las necesidades de la mente renacentista (95), en el XVII se ve, predominando sobre cualquier otro, aquel de sacudir las cosas más firmes, introduciendo por todas partes la inesperada variación, el cambio azaroso, la contingencia. «Esta continua inquietadora del mundo», la llama Bocángel, en la segunda de sus *Declamaciones castellanas,* que lleva por título «Contra la Fortuna» (96). Acentuando ese carácter de fuerza contraria a la razonable sucesión de las cosas, Calderón *(El mayor monstruo del mundo)* denunciará

los contingentes delirios
del hado y de la fortuna.

La fortuna, en el siglo XVII, es una imagen retórica de la idea de mutabilidad del mundo; por tanto, de su temporalidad. Se parte de un sentimiento que más que del azar lo es de una extraña, versátil e inalcanzable fuerza, la cual interviene, alterándolos, en el curso del acontecer, o cuando menos, en relación a cierta esfera del mismo, el acontecer humano; «Impía providencia», la llamó en uno de sus sonetos Trillo y Figueroa (97). Pero en alguna manera se reconoce también que cabe insertarse en el curso aparente de lo fortuito, eficazmente, es decir, con un margen de posibilidad de inclinar el resultado hacia lo que se pretende. Villamediana habló alguna vez de «las leyes de fortuna» (98), y si bien con esta expresión probablemente no quiso referirse más que a la inexorabilidad de las disposiciones de la fortuna y no a la regularidad del curso establecido por las mismas, queda, no obstante, una última resonancia a un orden dado, Confusamente, advierte Céspedes que «notable cosa es que, siendo siempre los casos contingentes de su naturaleza tan desiguales, se eslabonan a veces de manera que más parecen efectos de causas concertadas que accidentales y sin orden» (99). Barrunta un inalcanzable orden legal. A ello parece también apelar Calderón, cuando, en *De un castigo tres venganzas,* hace decir a uno de sus personajes:

¡Oh, qué de cosas, fortuna,
se eslabonan y se enlazan,
todas posibles...

(94) Ob. cit., p. 144.
(95) Véase especialmente el cap. XXV de *Il Principe.*
(96) Ob. cit., II, p. 56.
(97) BAE, t. XLII, p. 49.
(98) *Obras,* ed. de J. M. Rozas. Madrid, 1969, soneto 21, p. 97.
(99) *El soldado Píndaro,* edic. cit., p. 293.

Aunque no salgamos de la esfera de la posibilidad, se descubre un encadenamiento que permite insertar la acción humana en la sucesión de los hechos que la Fortuna dispone.

Cuando se hubo empezado a advertir, desde muchos siglos atrás, que el mundo era un escenario de cambios, se echó mano de la idea de Fortuna para explicar aquellos que no parecían responder a un orden racional en su sucesión. Hay muchos matices en esa idea de Fortuna: para los antiguos, es una decisión de los dioses, ajena a los hombres, un hado; para el Medievo, un acontecer que la Providencia hace salir del orden regulado, para hacer más inescrutables y temibles los designios de Dios; en escritores del siglo XV parece significar la manera de manifestarse el desorden constitutivo de un mundo en crisis por su propio desarrollo; para el pleno Renacimiento, las fuerzas naturales, autónomas en su obrar, que caen más allá de nuestra acción voluntaria, de nuestro control; y en el XVII se puede advertir la conversión de esta última concepción —que podemos llamar maquiavélica— en la idea de una marcha de las cosas de este mundo, no encuadrable en un esquema racional, pero que el hombre avisado puede afrontar con una estrategia, llegando a conseguir resultados favorables, estadísticamente comprobables. Esa versión barroca viene a ser la idea, simbolizada en una u otra imagen, de una corriente de cambios que no se detiene, ínsita en la naturaleza, cuya ley no esperamos captar porque parece como no existir, pero ante cuyas manifestaciones fenoménicas, aparenciales, sí cabe practicar un comportamiento «adecuado» —el término es de J. A. de Lancina, al final de la época que estudiamos.

Ese modo de presentársenos lo real, circunstancialmente y de manera que no podemos enfrentarnos a él más que por acomodación, nos dice que las cosas se nos dan en una ocasión. La ocasión, es el instrumento de la Fortuna, sostendrá Quevedo (100), la circunstancia entendida fortuitamente. Es el modo de cuanto aparece ante nosotros, frente a lo cual, no siendo meramente físico, sin contar con las normas universales de la razón, hemos de trazar nuestro comportamiento. La *ocasión* (hay conceptos semejantes: el «punto», el «tiempo», la «oportunidad», pero ninguno es más claro y riguroso), constituye, por tanto, un aspecto bajo el que se nos hace patente el ser temporal y cambiante de las cosas. «Todas las cosas tienen su tiempo», nos dice Juan de Zabaleta, y ese tiempo es la ocasión; por eso «las cosas que pierden el punto, las más veces pierden el ser» (101). «De prudentes y prevenidos, dice Céspedes, es conocer

---

(100) *La hora de todos y la fortuna con seso*, «Obras. Prosa». Ed. Aguilar, pp. 269 y ss.
(101) *Errores celebrados.* Edic. de Riquer, Barcelona, 1954, p. 85.

el estado de los tiempos», ya que «las dificultades y contingencias de los tiempos dan muchas veces leyes a la naturaleza» (102). De nuevo encontramos la palabra ley en el sentido que antes hemos visto. En el amplio repertorio paidético, respecto a la cultura barroca, que contiene *El Criticón*, el papel que se atribuye a la Ocasión tiene un valor central. Acomodarse a la ocasión es el principio básico para un escritor como N. Feret (103). «Es muy grande prudencia y discreción acomodarse a los tiempos», dice Céspedes (104). Atenerse a la ocasión, precepto barroco por excelencia, quiere decir contar con el modo fugaz y sin estructura racional aparente de presentarse ante nosotros la realidad. Contar con ello significa —sacándolo de la sedimentación de la experiencia de la vida— manejar un saber comportarse con adecuación al instante en que la cosa entra en nuestra órbita y alcanzar el resultado que pretendemos. Saavedra Fajardo formula con claridad la idea: si todas las cosas tienen su subir y bajar, esto es, sus cambios, «quien les conociese el tiempo, las vencerá fácilmente» (105). Por eso se explica que para los tacitistas —manifestación más acusada del tipo de esos técnicos del comportamiento que son los escritores barrocos—, el concepto de ocasión tenga una relevancia decisiva: así en Gracián y Saavedra, que ya hemos citado, pero no menos en tantos otros, desde Alamos de Barrientos a Juan Alfonso de Lancina. Esa dependencia ocasional en dársenos las cosas da lugar a que nuestra relación con ellas se produzca siempre en una «coyuntura» y en ella tenga que ser resuelta. Es esta palabra también del más frecuente uso en el XVII. En Gracián o en Céspedes no sería difícil obtener medio centenar de ejemplos de su uso.

Con lo que precede, comprendemos el gran desarrollo que en la literatura barroca adquiere la consideración estimativa de los casos de aquellos personajes que aciertan o yerran en su juego estratégico con el mundo, con la sociedad. Son los triunfadores o los derrotados de la Fortuna, sobre cuyos ejemplos tanto se escribió en el XVII: biografías que cultiva un Mártir Rizo, comedias ejemplarizantes que componen Lope, A. Coello, Pérez de Montalván, relatos moralizadores de Lozano, etc. Son personajes del mundo antiguo, como Príamo, Dido, Séneca; de siglos más cercanos, como Alvaro de Luna, o la reina Juana de Nápoles, el duque de Viseo; o del mismo presente en que los considera el público barroco, como Rodrigo Calderón, el

(102) Ob. cit., pp. 337-338.

(103) Véase P. Mesnard: «Baltasar Gracián devant la conscience française», en *Rev. de la Univ. de Madrid*, VII-27-1959, y Rousset, ob. cit., p. 614.

(104) Ob. cit., p. 360.

(105) *Empresa*, LXXXVIII, p. 614.

conde de Essex, el mariscal de Virón, el cardenal Wolsey, Tomás Cromwell, etc. Apasionan los ejemplos especialmente de quienes han sabido dominar a la ocasión o han fracasado en ello. No significa, pues, la idea de Fortuna, que un inexorable *fatum* —favorable o adverso— caiga sobre algunos; ni tampoco que un puro azar tenga que ser pasivamente soportado por el humano. En ambos casos, no haría falta considerar tales supuestos, no habría por qué dar consejos, avisos, advertencias, estudiar conductas, etc.; ni cabría atribuir mérito o demérito a la persona. Ante el reto de la fortuna, en la dificultad de la ocasión, ha de quedar siempre un margen de posible intervención personal. Y para preparar a ésta, la cultura barroca monta sus medios.

Con las cosas, con los hombres, los cuales aparecen en nuestra vida dotados de la indeterminable y apenas aprehensible realidad de la ocasión, la manera de operar no puede ser otra que el *juego*. La moral casuística, la política maquiavélica, la economía de las ganancias en el gran comercio, las incipientes especulaciones bursátiles, la técnica del «trompe-l-oeil» en el artista, la guerra entre príncipes, etc. etc. —todos ellos, productos bien típicos de la cultura barroca— son juego. Toda Europa juega en el XVII y a veces el afán desmedido del juego provoca verdaderas catástrofes, como en el caso de la especulación sobre los tulipanes en Holanda que recordaba Sombart, al estudiar, con fina penetración, la parte del juego en los primeros tiempos de formación del capitalismo mercantil (106). En la España del XVII se da un incremento morboso de toda clase de juegos de azar, pero en especial del juego de naipes. Muchas veces la baraja de cartas ha servido de imagen para dar idea de un tipo de comportamiento como el que aquí queremos definir, en tanto que propio del hombre barroco, ante un mundo dotado de las condiciones que llevamos expuestas. Todo es un dramático juego y todos juegan apasionadamente en España. Dado que esa práctica del juego se nos manifiesta como típicamente barroca, ello nos sirve de comprobación, cualquiera que sea la insuficiencia estadística del dato, sobre la difusión del Barroco en la sociedad española del XVII.

Un mundo mudable y cambiable es un mundo fenoménico, un mundo en el que las cosas son *apariencias;* por lo menos, esto es lo que cuenta para quien se encuentra con ellas y, contando con ellas, tiene que planear y llevar a cabo su existencia. No quiere decirse que no haya otra cosa detrás. Hay en esto una diferencia de matiz —aunque no por eso importe menos de comprender— entre

(106) *El burgués* (trad. castellana). Madrid, 1972.

dos mentes próximas, diferentes y emparentadas: la del Renacimiento manierista y la del Barroco impregnado de saber clásico. Desde el nivel de la primera, Francisco de Holanda sostendrá que «no solamente el pintor valeroso ha de conocer y pintar cómo están sus obras por la superficie externa que todos ven, más aún ha de saber la razón de cómo en lo oculto e interior que no se muestra están perfectamente todas las cosas» (107). Desde el nivel de la segunda, interesará sobre todo lo que el ojo ve y se reconocerá a éste su papel activo: «el ojo tiñe al mirar, todos ejercemos de tintoreros al observar las cosas —dirá Gracián—; todos, al contemplar el mundo, le dan el color que les está bien al negocio, a la hazaña, a la empresa y al suceso». Hay como una antinomia difícil de salvar entre la objetividad de lo real y la mirada que lo contempla. Al peregrino en el mundo que Comenius nos presenta le colocan unas antiparras que, según nos dice, «tenían, como más tarde tuve ocasión de comprobar muchas veces, una curiosa propiedad: aproximaban los objetos lejanos, alejaban los que estaban cerca, agrandaban lo que era pequeño, reducían lo que era grande, embellecían las cosas feas, afeaban las hermosas, hacían negro lo que era blanco y blanco lo que era negro» (108). Claro que el tal peregrino cree muy firmemente que detrás de eso está la verdad. Hasta los más atentos a la apariencia, no dejan de pensar en lo que hay dentro, como los personajes gracianescos dicen. Sería absurdo negar la vigorosa subsistencia de una concepción sustancialista de las cosas, en una cultura basada firmemente en la tradición aristotélica. La restauración del aristotelismo se ha señalado como un dato a tomar en consideración al hablar del XVII. El Lope del *Arte nuevo* no deja de haber leído a Robortello. Pero lo que de nuevo llama la atención en el XVII es que, sin atender, en muchos casos, a armonizar ambas concepciones, la sublimación de la experiencia de crisis en un mundo cambiante lleva a destacar que en nuestro trato con las cosas, en nuestra ocupación operativa con ellas, hemos de contar con su carácter fenoménico, aparencial, tal como, arrastradas por una corriente movediza de la realidad, se presentan las cosas ante nosotros. Moreno Villa, con gran perspicacia, dijo que Velázquez pintaba apariencias (109). Esto es lo que capta el hombre barroco en su visión empírica y personal del mundo.

Alguna vez hemos señalado la presencia y correlativamente la profunda alteración del «mito de la caverna», de Platón, en Gracián.

(107) *Diálogos de la pintura antigua*, ed. de E. Tormo. Madrid, p. 43.

(108) En el volumen antológico publicado por la UNESCO, *Jean Amos Comenius, 1592-1670. Pages choisies*, con introducción de J. Piaget. París, 1957, p. 45.

(109) *Velázquez*. Madrid, 1920.

Lo interesante de ello está en la modificación que sufre el tema. En Platón, la salida de la caverna, donde no contemplaba más que sombras aparentes —a las que tomamos por cosas en el mundo empírico—, permite al hombre acceder al mundo de la realidad plena y última, esto es, al mundo de las ideas. En Gracián, la salida del hombre, de la cueva de su absoluta soledad, le hace irrumpir en un mundo de fenómenos que se presentan ante su experiencia, de apariencias cuyo modo de desenvolverse ha de aprehender para hacerse la vida, en adecuación a esa realidad aparente (110). «Lo primero con que tropezamos —nos dirá en otro lugar el mismo Gracián— no son las esencias de las cosas, sino las apariencias» (111). Hay en la contraposición apariencia-sustancia o manera-ser un aspecto metafísico y moral que es frecuente en Gracián y en todos los escritores barrocos, los cuales lo recogen de la tradición, expresado en la multisecular metáfora de la corteza y el meollo. Pero hay también en este tema, surgido con los primeros atisbos de mentalidad moderna, un planteamiento que pudiéramos llamar epistemológico, el cual en Gracián y en los barrocos, se advierte incipientemente también: la apariencia es el modo de mostrársenos las cosas en la experiencia, lo que de ellas alcanzamos y conocemos; por tanto, aquello con que hemos de contar y de lo que nos hemos de servir. Conocer es descifrar el juego de las apariencias, «salvar las apariencias», conforme a la pretensión del moderno espíritu científico. Apariencia y manera no son falsedad, sino algo que de algún modo pertenece a las cosas. Apariencia y manera son la cara de un mundo que para nosotros es, en cualquier caso, un mundo fenoménico, respecto al cual nuestra relación es conocerlo empíricamente y utilizarlo. Galileo y Descartes estaban en ello, más por racionalistas y científicos que por barrocos, claro está; pero los escritores barrocos vislumbraron confusamente ese oculto camino. Observemos que un gran sabio ilustrado, Maupertuis, físico y moralista, director de la Academia de Ciencias de Berlín, escribió en el siglo XVIII: «vivimos en un mundo en el que nada de lo que percibimos se parece a lo que percibimos» (112). Esto parece una frase perfectamente barroca y, sin embargo, expresa la gran paradoja entre la ciencia y la experiencia de cuya constatación surge el pensamiento científico moderno. En medio de su crisis, el hombre barroco se vio perdido ante las cosas y sólo acertó a hablar de confusión y de desengaño, según

---

(110) Véase mi artículo «Un mito platónico en Gracián», en la revista *Insula* núm. 155, octubre de 1959.

(111) *El Discreto*, XXII, O. C., p. 135.

(112) Citado por J. Ehrard: *L'idée de nature en France a l'aube des lumières.* París, 1970, página 103.

que se inclinara más a una consideración lógica o a una desestimación ascética de esa tremenda y, sin embargo, fácilmente superable antinomia entre realidad y apariencia.

Será posible, según el escritor barroco y el fundador de la moderna física, un último paso que nos librará la esencial verdad definitiva de las cosas; pero es un paso que nos saca del mundo de la experiencia. En éste nos hallamos sumergidos en un conjunto interdependiente de apariencias y a él hemos de referirnos y en él hemos de trazar la conducta de nuestra vida. «Las cosas comúnmente no pasan por lo que son sino por lo que parecen» (113). Por eso al escritor barroco —moralista, político, etc.—, no le importa, en un primer planteamiento, despojar a la realidad del velo que la cubre, sino intentar acomodarnos a esa realidad inmediata. Así lo plantea la pregunta de un personaje de Gaspar de Aguilar, en una comedia, *La fuerza del interés,* con tema muy acorde con el estado de la época (114):

¿No ves que juzgan los hombres
lo que es por lo que parece?

Sólo en un segundo momento vendrá a manejar el tópico del «desengaño»; pero no para hacer abandonar el mundo al desengañado, sino para enseñarle mejor la manera de adaptarse a él. Después del desengaño, escribía Martínez de Cuéllar, el hombre, puesto ante las cosas, «míralas cómo han de ser, no como son»; antes, en cambio, «mirábaslo [el mundo] engañado y así conocías las cosas como son, no como han de ser» (115). El ser de las cosas —nos dicen las palabras anteriores, a pesar de su fuerte carga de ascetismo— es su apariencia primera, si bien queda su segundo y último ser —un deber ser o llegar a ser— detrás de lo que a primera vista vemos. Esa apariencia que es lo que tenemos ante nosotros, es algo que pertenece a la cosa, tanto como la sustancia misma, por lo menos en relación a nosotros y a nuestro empírico existir: algo en que consiste nuestro trato empírico con las cosas en nuestra vida terrenal y cotidiana, las «cosas como son».

La distinción entre *apariencia* y *esencia* que es normal en el pensamiento occidental, se acentúa en la mentalidad barroca y se constituye en la base para organizar esa «táctica de acomodación» que se refleja en la moral y en la política. Estas últimas son imposibles de entender sin situarlas sobre el fondo de la concepción aparencial del mundo, que venimos exponiendo. Si Velázquez pinta

---

(113) *El Discreto,* XIII, p. 109.
(114) Publicada en *Poetas dramáticos valencianos,* t. II, p. 170.
(115) Ob. cit., p. 108.

«fenómenos» o apariencias, por su parte Botero y Gracián, Saavedra y Boccalini construyen una política para un mundo fenoménico.

El hombre del Barroco, pues, se ve instalado en un mundo que es, como dice Suárez de Figueroa, «todo perspectiva» (116). La *perspectiva,* como manera de darse la realidad ante los ojos del artista, es la noción que informa toda a obra de los pintores en el siglo XVII. La perspectiva es la manera en que se asoma al mundo y lo capta la pintura barroca. Y esto que decimos de la pintura es válido para todo tipo de visión: para el arte y para el pensamiento. Paravicino, al indicar el tema central de una de sus oraciones fúnebres, dirá: «todo el campo de la elocuencia se escorzó a esta perspectiva» (117), texto en el que la introducción de la idea de escorzo refuerza la función de la perspectiva.

Desde otro ángulo, esto mismo es un aspecto del relativismo o circunstancialismo de la época, tan observable en Saavedra y otros. «Según concibe cada uno o según percibe —nos dice Gracián—, así le da el color que quiere, conforme al afecto y no al efecto. No son las cosas más de como se toman» (118). Es así, bajo una perspectiva, como se ven y se conocen las cosas del hombre y por el hombre. Comenius habla de hombres que iban provistos de un instrumento llamado *perspicillum,* a modo de un anteojo para ver, que dirigía la vista hacia atrás, porque era como un anteojo combado, con el que, viendo las cosas pasadas, que quedaban a la espalda, podían prever las que sucederían por delante, en el futuro; pero cada perspicilo daba una imagen diferente, con lo que todo se veía según la perspectiva de cada uno, lo que daba lugar a disputas y pendencias, no creyendo cada cual más que en lo que desde su perspectiva podía observar (119). El antiguo tópico que, bajo la autoridad de una frase ciceroniana, tanto se repetía, cobra ahora más riguroso sentido y una importancia mucho mayor: la multiplicidad de opiniones, que deriva de la de puntos de vista, resulta de la insoslayable diversidad en que se constituye la perspectiva. Sólo, finalmente, en el marco de ésta, se nos hace visible el mundo de las cosas y de los hombres.

Quevedo, como otros muchos, se esforzará en mantener la severa ascesis de una apelación a la razón, que juzgue por detrás de los ojos; «la longitud y la proximidad engañan a la vista», la perspectiva

---

(116) *El Pasajero,* p. 30.

(117) *Margarita. Oración fúnebre en las honras de la serenísima infanta.* Madrid, 1633, folio 3-V.

(118) *El Criticón,* edic. cit., III, p. 172.

(119) Este pasaje de *El laberinto del mundo y paraíso del corazón* me ha sido señalado y traducido del checo por mi amigo y colega el profesor J. Volec.

nos confunde sobre las cosas. Pero no menos cierto es que Quevedo admiró superlativamente al artista de la perspectiva por excelencia, ese Velázquez que en sus cuadros no pone, según aquél observaba, más que «manchas distantes»; y Quevedo añade «que son verdad en él» (120). Es decir, la perspectiva es una verdad, en ciertas condiciones, o lo que es lo mismo, en una situación real dada; esto es, en una circunstancia. Más allá de ésta, esa verdad desaparece, es una máscara. Pero mientras la perspectiva se mantiene, como en la representación escénica que con ella se monta, la manera como se nos da lo real en esa circunstancia es lo que cuenta. Como nuestro juego se lleva a cabo en esta vida, hemos de atenernos a ella. Cualesquiera que sean nuestras reservas para el ultramundo, hemos de acomodarnos al juego con las apariencias que nos rodean: esto es, al modo de realidad con que hemos de contar. Ha resaltado, con razón, K. Heger, «la distancia entre un perspectivismo funcional y la renuncia relativista a la unidad de pensamiento», reduciendo a lo primero el perspectivismo gracianesco y barroco, que más sería un método o camino de acceso a la realidad, conforme se nos aparece que no una concepción del mundo (121).

Tal carácter pragmático del Barroco, del que se segrega una preceptiva de la acomodación, da lugar a un modo de comportamiento, entre agonista y lúdico, que cultiva la ostentación, la disimulación y otras formas a las cuales, desde un punto de vista de moral tradicional, se calificarían de insinceras, incluso de falsas. Esto depende de las condiciones sociales del Barroco y de los fines que su instrumentación cultural persigue en el estado de la sociedad que lo produce. Sin embargo, Rousset parece sugerir en esto una vinculación de tipo nacional: relaciona esos aspectos con el carácter de uno u otro pueblo. Nos dice que el español Gracián y el italiano T. Acetto optan por la apariencia engañosa, que de una cara es ostentación y de otra disimulación, mientras que el francés Feret prefiere en último término atenerse a la verdad que hay detrás o por dentro. Pero si pensamos en un Quevedo, esa comparación de Rousset se viene abajo (con Gracián mismo, es impropia). En el Barroco, el tema del mundo por dentro no excluye los otros aspectos de interés por su fachada y se trivializa. Lo podemos encontrar en piezas que no pretenden más que una pura diversión: en un entremés de Quiñones de Benavente un personaje pide a otro:

Y el mundo me enseñes
todo por de dentro.

---

(120) «Silva al pincel», en el vol. cit., *Poesía,* p. 556.
(121) *Baltasar Gracián. Estilo y doctrina.* Zaragoza, 1960, p. 67.

Recordemos, en cambio, la presencia de la idea de las *faussetés déguisées* que La Rochefoucauld menciona en su máxima 282, a las que por su simulada semejanza con la verdad recomienda aceptar y estima prudente dejarse engañar por ellas (122). Tocamos aquí el nivel más bajo quizá en el juego práctico de la moralística barroca.

Esto no quiere decir que el escritor barroco no deje de insistir, a veces con machacona e insufrible insistencia, sobre el carácter aparencial, por tanto, pasajero, tornadizo, del mundo, que se minusvalora como ilusorio. «Duran y durarán hasta el fin del mundo, indistintos y confusos, desconocidos y encubiertos, buenos y malos, como representantes en la tragedia desta vida —dice Suárez de Figueroa— mas acabada, quítanse las máscaras» (123). El tópico de la teatralidad del mundo se formula incluso de manera que acentúa y peralta la básica contradicción de la realidad: «toda esta vida y sus acciones y accidentes —asegura Céspedes— representan al vivo una farsa o comedia, en quien los personajes que ayer hicieron reyes hoy salieron esclavos y en un pequeño espacio, los que vimos en mayores caídas y desgracias, los miramos luego dichosos y contentos» (124). El hombre del Barroco se apoya en la experiencia y afirma la calidad ilusoria de la misma (125). En Shakespeare y en Calderón esto es obsesivo. De esa contradicción procede la inquieta inestabilidad de la época. Pero esto no quita para que, con no poco empeño, trate de enseñar a las gentes a moverse y a sacar partido de un mundo tal. Los medios técnicos y los conocimientos científicos, a cuyo incremento ha contribuido en gran parte el siglo XVII, los emplea, desde luego, el hombre barroco, mas no tanto para fortalecer la realidad patente, tratando de hacer ver que no haya otra, como convirtiéndolos en recursos con que enfrentarse al mundo, de manera que se puedan producir efectos sobre éste con los que se logre acentuar su condición de ilusorio. Sus difundidas prácticas —muy especialmente en el arte— del «engaño a los ojos», no pretenden hacernos creer que eso que vemos preparado por una hábil manipulación del artista sea la realidad verdadera de las cosas, sino movernos a aceptar que el mundo que tomamos como real es no menos aparente. Al enseñar a las gentes que hay que atenerse a un juego, regido por el saber y la prudencia, en las relaciones con el mundo; al decirles que, de todos modos, ese mundo, por aparente que sea, es el que tiene delante y con el que ha de habérselas; al

---

(122) *Reflexions ou Sentences et Maximes morales*. Ed. de «Classiques Garnier». París, página 52.

(123) Suárez de Figueroa, loc. cit.

(124) *Historias peregrinas y ejemplares*, edic. cit., p. 263.

(125) Warnke, ob. cit., p. 67.

recordarles que, precisamente, por su condición de ilusoria apariencia, cuanto nos da hay que jugárselo en él, advertimos que tanto el político, como el moralista, como el artista, etc., juzgan que se hace más fácil su empresa: obtener de aquellos a quienes se dirijen la aceptación o la sumisión a la Iglesia, a la Monarquía, al orden social —con sus distinciones de grupos reglamentados—, al poder de los ricos y a aquellas otras discriminaciones en las cuales se apoya la estabilidad del sistema que tratan de asegurar en medio de las sacudidas de la crisis.

Por eso importan tanto las técnicas de subrayar la condición aparente e ilusoria del mundo empírico. De ahí el gran desarrollo que las mismas adquieren y su decisivo papel en todas las formas de comunicación con un público. En el arte, responden al planteamiento que acabamos de hacer los efectismos a que se acude para llegar a producir un cierto grado de indeterminación acerca de dónde acaba lo real y empieza lo ilusorio. Entre los efectos de ese tipo —para dar a entender a qué queremos referirnos— habría que citar como ejemplos los de algunos cuadros fundamentales de Velázquez, tales como «Las meninas» o «Cristo en casa de Marta y María». Observemos que no se trata en estos casos del ingenuo virtuosismo de copiar algo con tal realismo que podamos creer que es cosa real y viva lo que sólo es imagen pintada. Ahora, el ensayo velazqueño es mucho más complejo: se trata de multiplicar unas imágenes dentro de otras, tan funcionalmente articuladas, que se llegue a producir cierta incertidumbre sobre el momento en que, en ese juego de imágenes, se pasa de lo representado a lo real.

Sobre ello ofrecía posibilidades grandes —y más con el desarrollo técnico en la época— el teatro. Y el tópico del *mundo como teatro,* del hombre como actor, de la vida como comedia, cuya procedencia clásico-medieval estudió Curtius (126), se renueva profundamente en los escritores barrocos, en Lope, en Villamediana— en Suárez de Figueroa y Céspedes lo acabamos de ver—, alcanzando su plenitud, como es bien sabido, en Calderón. «El teatro del mundo» de que habla Lope *(Con su pan se lo coma),* si en él mismo, en Quevedo sobre todo y hasta en el propio Calderón, conserva un cierto carácter de negación ascética, es una imagen que, a la vez, posee un valor práctico, basándose en el cual se nos dice, por una traslación de sentido fácilmente captable, cómo nos hemos de adaptar, en nuestro comportamiento, a un mundo que tiene condición similar a la representación escénica: una condición transitoria, en fin de cuentas, ilusoria, pero cierta, patente, mientras dura, que es,

(126) *Literatura europea y Edad Media latina* (trad. castellana). México, 1945, pp. 203 y ss.

precisamente, cuando hemos de organizar nuestra relación con su mundo. El sentido barroco del tópico del mundo como teatro no nos incita a que lo abandonemos —por lo menos, no es esto lo propio y más general en su uso moderno—, sino que nos deja advertidos acerca de cómo hemos de entendérnoslas con él, para alcanzar lo que, con un sentido de la palabra tan castellano antiguo como hoy francés, Gracián llamaría *suceso*. Claro que se puede llegar al extremo de propugnar una abstención del mundo y de la vida —ya que la displina cristiana prohíbe el último paso del suicidio—. De esa manera se manifiesta en Quevedo, reiteradamente, la influencia neoestoica (127). Estos últimos son casos extremos, que uno se siente inclinado a atribuir al descontento, al disgusto, al *chagrin*, que el sentimiento de crisis engendra. Pero ese siglo del descontento lo es también del «medro», del éxito, de la ostentación de la riqueza, con un afán incontenible de inserción en el mundo, de afirmación triunfante sobre el suelo movedizo de la sociedad.

Algo bastante aproximado a lo que acabamos de decir es también la tesis de Rousset: el hombre del Barroco piensa que disfrazándose se llega a ser sí mismo; el personaje es la verdadera persona; el disfraz es una verdad. En un mundo de perspectivas engañosas, de ilusiones y apariencias, es necesario un rodeo por la ficción para dar con la realidad (128).

Todo esto supone la concepción básica de que la experiencia de la ficción es válida para acercarnos a comprender la contextura de un mundo aparente, fenoménico. La herencia, más helénica que cristiana, de inquebrantable creencia en una sustancialidad última de las cosas, da por sentado que en el momento final en que la representación se corte, lo que se revelará no será tanto un mundo nuevo de ultratumba, como el ser esencial y definitivo de las cosas y de los hombres, ese ser esencial que la apariencia sensible mantenía oculto y que en el más allá queda desvelado (129).

Esa aplicación de la imagen de la representación escénica a la experiencia del mundo real refuerza, pues, la visión de éste que atribuimos a la mentalidad barroca. Esto todavía se acentúa más —cualesquiera que sean, por otra parte, las posibilidades ascéticas que vigoriza— si se aproximan ambos planos y se pone al descubierto la trama interna de la representación teatral. Tal es el sentido

---

(127) H. Ettinghausen: *Francisco de Quevedo and the Neoestoic Movement*. Oxford, 1972.

(128) Ob. cit., p. 54.

(129) Se puede resolver sobre esa base en un sentido tradicional el conflicto entre la imagen de «la vida es sueño» —que a continuación consideraremos— y la afirmación de la realidad moral del hombre, problema estudiado por E. M. Wilson en el volumen de varios autores, reunido por Wardropper: *Critical Essays on the Theatre of Calderon*. Nueva York, 1965.

de uno de esos ejercicios de virtuosismo, propios del Barroco: hacer teatro sobre el teatro. En todos los campos se hizo algo parecido: se pinta el pintar —Velázquez—; se relata el relatar —Cervantes, Céspedes, etc.—; se montan fuegos de iluminación para hacer admirar, no a los objetos iluminados, sino a los efectos mismos de la luz; se hace teatro en el que se representa la representación de una comedia, teatro sobre el teatro: ejemplo máximo es el de una obra dramática, nada menos que de Bernini, *Comedia de los dos teatros* (1637); y no olvidemos una pieza como la de Lope *Lo fingido verdadero,* o bajo su directa influencia, la de J. Rotrou sobre el mismo tema (130), del cual todavía Caucer, Rosete y Meneses volvieron a tratar —tan congruente con la época se consideró— en su comedia *El mejor representante, San Ginés.* Si la realidad es teatral, si el espectador se halla sumido en el gran teatro del mundo, lo que en las tablas se contempla es un teatro en segundo grado. Ello proporciona una patente imagen de lo que es la trama de la escena que se vive, pero además, al introducir esa complicación de tres planos, se acortan las distancias entre ellos, se las difumina y se considera que, por ese medio, se prepara eficazmente al ánimo para aceptar el carácter aparencial de la realidad. Para dar más fuerza al empleo de resortes de esta clase, se llega a que los mismos personajes de esa realidad, los cortesanos, los reyes mismos, salgan en escena representando su propio papel: una ilusión hecha real es el más eficaz testimonio del carácter ilusorio de la realidad. Por lo menos, así lo cree el artista, el político, el propagandista barroco, que con tanto convencimiento manejan sus técnicas de persuasión.

Análoga significación hay que atribuir a la imagen del «sueño de la vida», explotada por Lope, Calderón, Shakespeare y tantos otros. «Mira que nuestra vida es como un sueño», avisa Enríquez Gómez (131). La influencia sobre multitudes que poseyera el verso llamativo y martilleante de Lope, grabaría en los ánimos de quienes lo escuchaban:

... que nuestra vida
es sueño y que todo es sueño

y la significación del sueño como retrato de la vida y del mundo quedaría completada por él, al disparar sobre su público el consabido tópico:

que los sueños, sueños son (132).

---

(130) A. Adam: *Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle,* I, pp. 570 y ss.

(131) BAE, t. XLII, p. 362.

(132) La primera cita, en *El castigo sin venganza;* la segunda, en *La Arcadia,* ed. de «Obras en prosa y verso». Aguilar, Madrid, pp. 1055 y 1056. El mismo verso se encuentra en una

Salvo las muy escasas excepciones, en cuanto tales todavía no generalizadas, de los grandes científicos del XVII, para un hombre como el de la cultura barroca que no ha llegado a formarse una nueva concepción científico-física del universo, resulta que ese mundo de lo sensible, de los hechos empíricos, patente con tanta fuerza ante él, al que, en tanto que hombre moderno, no puede negar en su evidencia y en tanto que heredero de la cultura helénico-cristiana no puede aceptarlo como la realidad esencial, verdadera y última de las cosas, no se le alcanza entender cómo haya de ser interpretada esa pululación de fenómenos más que como sueño. De ahí la necesaria difusión de la imagen de «la vida es sueño»; y, su correlato, el «mundo como teatro». En ella se alude «a una realidad común participada de manera semejante por los diferentes personajes: esa realidad es el conflicto de la razón con la confusión de la vida» (133). De la razón, añadamos, entendida en el sentido de lo que Gilson ha llamado la «filosofía cristiana», con todo su sistema de categorías heredadas, según decimos, de la tradición aristotélica-escolástica. El primer choque entre una concepción del mundo basada en tales supuestos trascendentes y una visión del mismo que parece no poder pasar de las meras comprobaciones empíricas de los hechos, tenía que suscitar, en mentes que no disponían aún de los resultados de la investigación galileano-cartesiana, una interpretación del mundo de la inmanencia como sueño. Sin duda el tema de «la vida es sueño» viene, en Calderón y otros escritores barrocos, de lejanas y múltiples fuentes (134). Pero aunque sea de gran interés conocer éstas —entre otras razones, para apreciar las diferencias— no se resuelve en ellas el sentido de la utilización barroca del tópico. Lo que interesa en Calderón es la fuerza que pone en resaltar la potencia de realidad que el sueño nos presenta:

No sueño, pues toco y creo
lo que he sido y lo que soy.

Pero eso mismo, es sueño. Algo tan patente como la vida real, es vida soñada. Tocar, palpar, ver, esas palabras que expresan los canales de los sentidos para acceder al mundo de lo real, son de las que Calderón se vale para dar cuenta de la experiencia del sueño. Por eso, para entender en toda su profundidad el problema que

---

loa de Quiñones de Benavente, publicada en *Entremeses*, ed. de H. E. Bergman, Salamanca, 1968, p. 31. Véanse otros ejemplos en E. M. Wilson y J. Sage: *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*. Londres, 1964, pp. 135 y ss.

(133) Véase A. L. Cilveti: *El significado de la vida es sueño*. Valencia, 1971, p. 83.

(134) Estudiadas ya por A. Farinelli: *La vita è un sogno*. Turín, 1916. La bibliografía sobre el tema es hoy amplísima.

en el Barroco entraña esa tesis, hay que darse cuenta —lo que no sé si siempre se ha hecho así— de toda la fuerza y plenitud que posee el sueño: es como otro plano de realidad. Por eso puede compararse con el de ésta, por eso pueden aproximarse. En él, como dice Segismundo en el drama calderoniano de *La vida es sueño,* se presentan las cosas

Tan clara y distintamente
como ahora lo estoy viendo.

Observemos que esos adjetivos, «claro» y «distinto», usados también con frecuencia por Saavedra Fajardo, por otros escritores barrocos, son de neta significación cartesiana. Naturalmente, en este segundo caso, juegan en un conjunto muy diferente. Pero no dejemos de recordar el papel del «sueño» en un trance decisivo en la formación del pensamiento científico cartesiano, ni disminuyamos tampoco el valor de una evidencia equiparable a la potencia sensible de lo real, que tienen aquellos dos términos en el pasaje de Calderón. El sueño pertenece, en definitiva, como éste nos dice, al mundo de la experiencia:

y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.

Se explica así el carácter conflictivo y contradictorio de la experiencia. Si siguiendo las vías de acceso a lo real, reconocidas como tales, garantizadas por la experiencia, se llega a un mundo soñado, la presión de la realidad sobre el hombre que pretende observarla, le llevará a una semejante vivencia de incertidumbre: ese es el momento clave del drama de Segismundo (introducido en el mundo en el momento álgido de la crisis que vive la conciencia barroca):

Porque si ha sido soñado
lo que vi palpable y cierto,
lo que veo será incierto.

Tendríamos que rectificar, o por lo menos matizar, en conexión con lo que precede, la tan mencionada doctrina barroca del «desengaño». Si la idea de que el mundo es teatro, sueño, ficción —respecto a una trascendente esencia—, no implica necesariamente su negación ascética, tampoco el desengaño a que nos lleva aprender tal verdad, opera postulando una renuncia o exigiéndola de quien ha alcanzado aquélla. Si todos soñamos la realidad, quiere decirse que hemos de adecuar a esa condición de lo real, puesto que en ella se

contiene la vida, nuestro modo de comportarnos. Puede haber momentos de severa negación: «*Sombra incierta y vana este nuestro vivir*», exclama Rioja en uno de sus sonetos. Pero no nos engañemos; la cultura barroca está para sacar al hombre de ese callejón sin salida. En Quevedo, uno de los escritores que más reiteradamente y bajo más variadas formas explota el tema del desengaño, leemos pasajes como éste: «yo te enseñaré el mundo como es, que tú no alcanzas a ver si no lo que parece». Esto no quiere decir que el mundo aparente se aniquile: queda ahí, sólo que el hombre, provisto de tal enseñanza, puede más ajustadamente, acondicionar a él su conducta. Quevedo hace este planteamiento para proponer al lector con frecuencia que piense en el más allá, aunque no siempre sea en él así; Gracián o Saavedra, sobre la misma base, pretenden inspirar modos de conducirse que lleven al éxito, aunque no dejen de hallarse en ellos también contradictorias estimaciones de moral tradicional. Vivir atento al desengaño y al riesgo, conforme advierte Calderón, no significa quedarse en una abstención resignada, en una negación pasiva: la palabra «atento» —de tan neto sabor gracianesco— dice mucho más, reclama organizar una atención estratégica con vistas a desplegar la táctica del combate de la vida.

Esta que, entre críticos reducidos más bien a los meros aspectos literarios, pasa como la época del «desengaño» entendido como vital negación del mundo, sin embargo, proporciona, en número e intensidad pocas veces igualados, testimonios sobre la agresividad humana que se da en la época. Parece claro que esa radical actitud de un acechante y pugnaz individuo, tipo que en todas partes se refleja, procede del fundamental egoísmo que se reconoce ya en el XVII como motor de las acciones humanas. Hemos de aceptar que la constante referencia al desengaño no produjo, pues, actitudes de renunciamiento, sino todo lo contrario: una común disposición para buscar el bien propio a costa del ajeno, la cual pertenece, sin duda, a básicas condiciones vitales del ser humano, pero que ahora se alza a principio inspirador, formulado como tal por la doctrina de los moralistas barrocos. Esto nos hace ver que el desengaño no significa apartamiento, como venimos diciendo, sino adecuación a un mundo que es transitorio, aparente —y en tal sentido se puede decir que está hecho del tejido de las ilusiones—, pero que no por eso deja de ser presionante sobre el sujeto, condicionante de su comportamiento, de manera que el individuo ha de ajustarse, para lograr sus fines, a la inestable y proteica presencia de aquél.

Por el carácter clausurante del individuo sobre sí mismo que el egoísmo impone —y que muy especialmente se observa en el XVII—

y por la reducción que ello implica de las relaciones entre los individuos a meros contactos externos que no superan el aislamiento de cada uno, hemos sostenido que en el mundo barroco los individuos aparecen como mónadas en el plano moral. La plena confirmación de esta interpretación se encuentra, a nuestro modo de ver, en Gracián y Saavedra Fajardo, así como en la novela picaresca (135). Todos los grandes protagonistas de Shakespeare —como creaciones de una antropología barroca— son seres en constitutiva soledad, clausurados sobre sí mismos, sólo tácticamente relacionados con los demás: «para cada uno de ellos su yo es una ciudadela o una prisión», se ha dicho (136). Algo semejante es observable en las criaturas de nuestra literatura. Por otra parte, ello nos explica el duro hecho de la casi total ausencia de sentimientos personales teñidos con cierto grado de ternura en la vida real de nuestra sociedad barroca, triste aspecto que nos descubren tantos documentos del tiempo. Ese aislamiento da lugar a que las interrelaciones de unos individuos con otros, en la sociedad del XVII —tantas veces inhumana, cruel— sean reductibles al esquema de unas aproximaciones o de unos alejamientos tácticos, de un juego de movimientos; en definitiva, a una mecánica de distancias, según hemos sostenido en otra ocasión (137). Estamos ante un mundo social compuesto de unidades individuales, cerradas, como mónadas incomunicables, cuyas interferencias pueden compararse a los simples choques entre bolas de billar, pero de unas bolas que al chocar pudieran deformarse o destruirse.

Con esta condición de mónada cerrada que recubre al individuo de la cultura barroca, se relaciona ese carácter de sueño que, como llevamos dicho, a la existencia individual se le confiere tan frecuentemente en aquélla. En el sueño las manifestaciones de toda clase en que la vida se despliega, son experiencias incomunicables directamente; se diría que no crean un mundo social, colectivo. «En la óptica del sueño —observa a este respecto J. P. Borel— lo que yo hago no tiene sentido más que para mí, no es conocido ni vivido más que por mí». En el estado de vigilia, según compara Borel, mis actos tienen necesariamente una dimensión social: son para otros, vistos por otros, sufridos por otros (138). Pero habría que añadir que la mente barroca parece negarse, en cierto modo, a ver esto último y considera, en cambio, que, en la propia existencia terrenal, en la misma vida empírica, todo se pasa también como en un sueño, que

(135) Véase nuestro artículo citado en la nota 5.

(136) Véase P. Quennell: *Shakespeare et son temps*. París, 1964, p. 335.

(137) Véase mi artículo, que acabamos de citar.

(138) J. P. Borel: *Quelques aspects du songe dans la littérature espagnole*. Neuchatel, 1965, página 13.

no salimos ni podemos salir de éste en nuestra existencia con los demás, limitados por su mismo hermetismo. Pero entonces tenemos que concluir que, consiguientemente, no se trata de una coexistencia solidaria, sino de una existencia mecánica junto a los otros, en la que hemos de dominar el juego de las fuerzas, para poder dirigir, o por lo menos aprovechar, la resultante de los choques.

Soledad y yuxtaposición, insolidaridad egoísta y aproximación táctica: estos extremos nos dicen el drama de unas gentes que vienen después de haberse vivido esperanzadamente, en una fase anterior, las experiencias de un alborear de individualismo, de una sociedad expansiva. En este segundo período, las consecuencias de una crisis polifacética, han impuesto sobre aquéllas, con mayor presión, la acción configuradora de una cultura, tanto una mayor presión de la autoridad que domina a los individuos como del medio ciudadano que los constriñe. Individuo de intimidad desconocida o negada (la total falta de intimidad en las creaciones literarias del Barroco fue agudamente señalada por Tierno Galván (139); individuo anónimo para los demás, cerrado y sin vínculos —cualquiera que sea el peso de la tradición inerte que de ellos quede—. Y, de otro lado, multitud hacinada. Ese fenómeno de tensión entre el aislamiento, más que soledad, del individuo y su instalación multitudinaria, ha sido señalado muchas veces como propio de situaciones masivas, situaciones en las cuales cobra una importancia relevante la cuestión de la dirección de las conductas.

Por eso, el Barroco es —de ello hablaremos en otra ocasión— una primera cultura de masas, con un fuerte carácter de cultura dirigida.

JOSE ANTONIO MARAVALL

Calle Ministro Ibáñez Martín, 3
MADRID-3

---

(139) E. Tierno Galván: «Notas sobre el barroco», recogido en el volumen de su autor *Escritos*. Madrid, 1971.

ANTONIO MARTINEZ-MENCHEN, NOVELISTA DE LA SOLEDAD

TIEMPO E IDENTIDAD EN *CINCO VARIACIONES*

Cinco variaciones (1), de Martínez-Menchén, no es una colección de cinco relatos independientes, sino una novela o fábula cuya estructura unificante viene dada por cinco componentes cuyo motivo central es la soledad y la proyección temporal de ésta. No puede hablarse de autonomía esencial de las formas o partes que integran este texto, pues la misma onda ambiental —el fenómeno del extrañamiento del ser— discurre de forma abierta bajo el plano de una realidad temporal narrativa en la que dramáticamente se integra la solitaria existencia de unos seres. Esta novela, toda novela, representa indudablemente un intento por unir los aislados fragmentos del existir, tiempo existencial irreductible a la lógica o mecánica que determina que cada una de las secuencias que componen la novela sean distintas, por ser cada momento una creación, un instante. Variaciones son formas de un tema, distintos estados anímicos, de cuya combinación queda el tema o evocación poética siempre reconocible. El *leitmotiv* de *Cinco variaciones,* novela encadenada en cinco microrrelatos, forma una solidaridad orgánica del conjunto determinada por un tipo estructural arquetípico de cada una de las variaciones, cuyo significado o sentimientos tiene como denominador común la reflexión intersubjectiva de unos seres que examinan su vacío pasado y su problemático porvenir. Las situaciones y los sistemas artísticos que los describen —adjetivación, imágenes, poesía— concuerdan igualmente en las cinco secuencias. Existe también en estos cinco bloques una gradación descendente de orden temporal que se extiende desde el joven de «Domingo» al anciano del último relato, «Invierno».

La realidad que ampara el novelista en estas cinco variaciones bajo una anécdota mínima está centrada no en el personaje por sí mismo, sino en el proceso anímico que en todos los «personajes» sirve para evidenciar el sentimiento de extrañeza del ser humano en un mundo que no puede, y al que es incapaz de dar, sentido alguno.

---

(1) Cito por la primera edición *Cinco variaciones*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1963. Los números de las citas en este texto corresponden a esta edición.

Los conceptos de alienación individual y social son inseparables (2), y este fenómeno se refleja en el combate que desde la obra lleva a cabo el escritor asumiendo su soledad y con ella la de sus personajes y la de todas. Tanto en *Cinco variaciones*, como en *Las tapias*, los problemas de la inadaptación del ser humano vienen dados desde la mente del «héroe español» cuyos conflictos psíquicos están íntimamente relacionados con las normas culturales introyectadas por la costumbre y las instituciones.

Los seres que pueblan *Cinco variaciones* y *Las tapias*, narracción esta última que es continuación de la primera, representan, pues, diversas personificaciones de la problemática del hombre español (3) y del hombre en general en la búsqueda de su unidad total, de su identidad.

La importancia concedida por Martínez-Menchén al elemento temporal se patentiza en los cinco epígrafes de Whitman, Aleixandre, Martínez-Menchén (poeta), A. Machado y C. Sanburg, que encabezan cada una de las secciones, y que aluden a esta preocupación central del novelista.

Los cinco momentos se caracterizan por su brevedad temporal y por la coincidencia —o casi coincidencia— del tiempo real (del lector) y el tiempo del relato. Igualmente los personajes en unos breves y anodinos momentos profundizan en el decurso de su vida humana desde la niñez a la senilidad con la niñez como trasfondo en el recuerdo.

El tiempo cronológico de «Domingo» viene dado por las dos horas que un estudiante pasa durante un domingo en Madrid persiguiendo —más con el deseo que con la acción— a las chicas que transitan. La pasiva actitud del personaje corresponde a la inhibición del hombre hispano hacia la mujer, objeto distanciado por el sistema sociorreligioso e idealmente anhelado, que tiene su contrapartida en una dinámica mental que refleja la desazón de una vida que no sabe qué hacer con el tiempo que le sobra.

El análisis sicológico detiene este relato al máximo porque el oscuro ser que lo puebla se aferra a su preciosa temporalidad, su única pertenencia, prolongándola a través de la imaginación, escape que

---

(2) «L'alienation ou plus exactement la reification des activités humaines est donc un fait social, et aussi un fait interieur contemporain précisement de la formation de la vie interieure et "privé" del individu. Une psychosociologie de l'alienation est possible.» H. Lefebvre: *Le matérialisme dialectique*, París, Alcan, «Collection "Nouvelle Encyclopédie Philosophique"», 1959, p. 60.

(3) «De tener algún sentido, alguna función el escribir historias en nuestros días será, primordialmente, la de dar testimonio de un hombre en el tiempo en que le tocó vivir. Y el tiempo del escritor español es el tiempo de España, de la viva y problemática España de hoy.» Martínez-Menchén: *Del desengaño literario*, Madrid, Editorial Helios, 1970, p. 123.

obedece a impulso consciente o inconsciente por establecer una dimensión que pueda liberarlo del tedioso presente.

Sin lazo familiar alguno el innominado personaje de «Domingo» no pertenece a nadie y nadie pertenece a él, pues su último y más importante lazo familiar, la madre, le ha sido cortado dejándolo en la más completa soledad: «¡Oh, mamá! Si tú hubieses estado conmigo, siempre, conmigo. Pero yo solo, solo. Y qué dolor éste de no tener nadie con quien hablar» (p. 50). Este individuo únicamente quiere gratificar su sed de experiencia amorosa estableciendo imaginativamente contacto con las mujeres que se cruzan en su solitario camino, síntoma neurótico de proyección en el sueño de ese otro yo idealizado con el que se identifica en su perentoria necesidad de autoafirmación. Estos devaneos mentales o juego con el tiempo sobrante se refleja en el incontrolable fluir de su mente la cual ante un estímulo, como el simple anuncio de una película (p. 16), o el olor de un hospital (p. 18) provocan una serie de asociaciones libres, como los fortuitos juegos imaginativos a que le lleva la simple presencia de un perro: «¡Caray con esta perrita de presa! Y la lleva suelta. No me fío de los chuchos. Fieras. Una sentencia del Supremo. No recuerdo qué artículo: el que llevare fieras o animales dañinos sueltos. Un tigre: Cleopatra. Falta, supongo, que contra el orden público. Leones en las calles de Roma. Y bajarán las bestias de las montañas. Apocalipsis...» (p. 14). La soledad existencial reflejada a nivel sicoanalítico en el complejo de Edipo —fijación a la madre muerta— encuentra su expresión indirecta en la fantasía sobre el niño que una vez vio a la puerta de un cine, y con el que se identifica a través de un mecanismo inconsciente de proyección sentimental: «El niño de esta mañana era más desgraciado. ¡Cabrón de guardia! No tuve valor. ¡Pobre niño! No tendría más de nueve años. Una criatura, sentada en la escalera del cine que nunca ha visto y con los caballitos de palo bajo el brazo y el bruto del guardia que va y dice: ¡Anda, coge tus trastos y lárgate! Le hubiera cogido y estrechado contra mi pecho su pobre cuerpo delgado. Como un hermano pequeño. Le sonreí para mandarle mi compasión, todo mi cariño» (pp. 38-39).

La soledad, resultado de la frustración de las necesidades biosociales del hombre, se resuelve en este joven de la España de posguerra en un conflicto intrasíquico por desajuste con alienadas formas culturales que se traduce en esquizofrenia: «Soy un caso clínico. Soy un esquizofrénico» (p. 26), nos confiesa el personaje de «Domingo», quien ha transformado en sicosis y neurosis situaciones politicoeconómicas sociales a las que no ha podido dar solución consciente.

La forma, articulaciones del lenguaje a diferentes niveles, define

a este personaje como persona o ser dotándole de existencia especialmente en función del problema de la temporalidad, ya que toda realidad de personaje está en la mudanza.

El flujo temporal que inicia el relato viene dado por la consecutiva-temporal «y» que aparentemente no enlaza nada, pues en realidad suprime o reduce los nexos mediante la implicación de algo dicho o pensado anteriormente por el personaje. El intrínseco realizarse temporal del personaje admite fragmentación y su vida puede ser tomada o retomada en cualquier momento sin que la continuidad haya sido destruida. La polis índeton o repetición de nexos —especialmente la copulativa «y»— imprime lentitud al ritmo del estilo y aísla morosamente las ideas.

La carencia de drama minimiza el diálogo y las contadas ocasiones en que éste aparece se reduce a fórmulas vacías de intercambio verbal que quedan incluso sin contestar: «¡Buenas!» (p. 12); «Gracias» (p. 22). El espiritual discurrir del personaje es interrumpido en una ocasión por el irónico y ofensivo comentario de un gamberro, ofensa que queda sin contestación oral, pero a nivel mental se traduce en rapidísimo movimiento —frases breves precipitadas en torrente— de lo que podría haber hecho para responder a esta agresión callejera. Su activa imaginación, incluso, recurre a una escena cinematográfica donde un héroe en condiciones semejantes a las suyas reacciona valientemente (4).

El alienado favorece inconscientemente estas situaciones que le dan la oportunidad de poner en juego sus fantásticos recursos para imaginarse actuando y hablando como ese *alter ego* al que aspira. Este escapismo a mundos irreales para no hacer frente, a nivel consciente a una situación, explica su enajenante actuar que se traduce en repetición de estribillos o coletillas («Guardia, me persigue un chulo» p. 23; «Qué paso llevas, pimpollo, ni que tuvieras que apagar un fuego», p. 27, etcétera), o anuncios radiofónicos: «Okal. Okal. Okal. Okal es el remedio del dolor. Okal. Okal. Okal es un producto superior» (p. 18). Estas asociaciones culturalistas que nos descubre el monólogo interior del estudiante protagonista indican el papel de la cultura como elemento alienante, no para la vida, sino como refugio de la vida.

Los tiempos y modos verbales-condicionales (o imperfecto), subjuntivos reflejan la dimensión inhibida del personaje de todo lo que no hace y podría haber hecho. «Alguien nos presentaría» (p. 30), piensa sobre una problemática novia pueblerina, o «Ella podía estar en el balcón» (p. 45); y al chico que ve por la calle, «Le hubiera tomado

(4) «En clásica, académica postura de campeón, de audaz galán cinematográfico, de pendenciero e invicto *cowboy*, hunde el puño izquierdo en la franja triangular del estómago. En gancho impresionante, el derecho estalla...» (p. 44).

y después de desahogarme con el guardia, le habría llevado al Crillón y hubiese pasado por delante de aquel portero negro y grande que nos hubiera hecho reverencia» (p. 40). En este deseo se evidencia una vez más el problema del fenómeno de la mismidad que el personaje no logra aprehender y que sustituye mediante una serie de identificaciones. El imperativo en su uso de segunda persona en que el solitario se dirige a sí mismo (5) —contrapunto con la primera persona del monólogo interior del incomunicado personaje— sustituye a ese otro inexistente y anhelado segundo término del diálogo «Alguien que te comprenda y a quien puedas decir: estoy solo» (p. 40).

Viviendo para sí mismo, el personaje de este relato, se oculta su realidad o relación con el mundo, convirtiéndose en el único objeto para sí, alienándose.

El segundo momento situacional de *Cinco variaciones* corresponde a «La bordadora», relato donde otro personaje innominado, una mujer en este caso, borda para matar el tiempo en ausencia de su madre y hermana, mientras evoca la ruptura con un novio, acaecida un mes antes y la de un casi desconocido hace un año. La evocación ocurre a la caída de la tarde y junto a este tiempo de la nostalgia corre implacablemente lento el tiempo del reloj: «el viejo reloj de pared marcaba las siete y veinticinco» (p. 57); «Y el reloj de pared había dado ya las siete y media» (p. 60); «Sigue el vaivén dormido del viejo reloj» (p. 66), etc. Los signos que aumentan la monotonía del tiempo se suceden a través de este relato especialmente de forma auditiva: «En un taller mecánico alguien martilleaba de continuo» (p. 56), sensación que se acentúa con la lejana imprecisa repetición de la campana: «Y las campanas del ángelus daban entre tanto su toque de oración» (p. 56), a la que se añade la monocorde voz de un locutor: «una voz pastosa, empalagosa en su dulzura, a través de la ancha boca de la radio, cantaba la paz de la aldea» (p. 56). Idea esta última que nos remite a la idea del tiempo como armonía, plenitud de la caída de la tarde como milagro siempre repetido, es decir, junto al tiempo pasado afectivamente recreado y la angustia del tiempo ante el futuro, existe esta tercera dimensión temporal como presencia diariamente gozada.

El problema central que se le plantea a esta mujer es que le sobra el tiempo y el no saber qué hacer con él se traduce en una sensación absoluta de soledad: «Sola. No vino nada. No vino nadie,

(5) La forma imperativa, autoconfesional, aparece en páginas 9, 22, 26, 31, 35, 45, y el sentimiento de soledad es recurrente a través de todo el relato: «son las dos últimas horas de esta semana y no quisiera pasarlas solo» (p. 25). «Pero mírale, ése era un soñador, pero ya no está solo. Yo. Yo. Eres el único que está solo» (p. 38); «estoy solo y necesito de alguien que me proteja y que me quiera» (p. 40); «Qué solo estoy. ¿No ves lo solo que estoy?» (p. 52), etc.

no vendrá nadie. Pero se puede ser feliz así. Y si no, encontrar algún trabajo, algo que te permita vivir, que consuma el tiempo, que dé a la vida un contenido» (p. 95). El estatismo, la restricción espacial acentúan la ensoñación de esta solitaria, como única forma de escapismo. Esta evocación ensoñadora se fija —una vez agotada o cansada del recuerdo de las personas— en los pequeños objetos familiares que la rodean o en la tapia que tiene frente a su casa, la cual fatalmente la retrotrae al problema central de su incomunicación.

Además de las claves alienantes de la religiosidad a nivel elemental de esta protagonista (actos rituales, tabúes prohibitivos o inhibidores, etc.) y el papel que cree que debe asumir de mujer casada-madre, típico de las sociedades tradicionales, existe un tercer elemento alienante relacionado con la cultura de las masas.

Durante todo el tiempo del relato —tiempo casi real— que coincide con el tiempo del lector, la bordadora oye el programa de discos dedicados por unos treinta y cinco minutos, pasatiempo típico del ocio alienante de la década de los cincuenta en España. El hilo conductor de este relato es la música y parcialmente el cine (6), no sólo desde el plano técnico mediante el establecimiento de asociaciones mentales sobre el que se apoya el pensamiento de la radioyente, sino que también influye en el tono afectivo, matizando con ligeras modificaciones el fondo fundamental de tristeza y melancolía que envuelve a la protagonista. El erotismo reprimido encuentra igualmente su más eficaz liberación en estas ensoñaciones músico-cinematográficas.

«La bordadora» está escrito en un lenguaje Kitsch, lenguaje «lírico» que la heroína consumía, aunque nunca es llevado al desgarro satírico (7).

En los tiempos verbales encontramos condicionales para expresar todo lo que podría haber ocurrido en un utópico pretérito, lo cual hubiese evitado la tristeza del presente; imperativos donde la soledad se vuelve a sí misma; gerundios que indican la indeterminación o duración del acontecer humano e imperfectos y subjuntivos para el monótono transcurrir del tiempo y la duda.

Los adjetivos aparecen frecuentemente agrupados en series de tres con un adverbio en «mente» para prolongar el instante que se escapa: «El seguía quieto, largo y delgado, ligeramente inclinado con-

---

(6) Las pequeñas piezas musicales se describen a través de paráfrasis y a través de determinados elementos-pistas que sirven al lector para su identificación: *El Concierto de Varsovia*, p. 63; *Monna Lisa*, pp. 65-66; un bolero de Machín, p. 71; *Oh sole mio*, p. 76; *El Mar* (bailables, no Debussy), p. 90; *Adelita*, p. 93, etc.

(7) Martínez-Menchén intentó, según me ha confesado, el lenguaje de la novela rosa como vehículo de deformación cultural, pero semántica y estilísticamente este género presentaba una serie de obstáculos que obligaron al novelista a inclinarse por la música e indirectamente el cine.

tra el muro» (p. 60); «Lánguida, dulce, suavemente, la melodía volvía sobre sí misma» (p. 61); «Insensible, lenta, misteriosamente, atardece» (p. 74).

En el mundo cromático de Martínez-Menchén predomina el azul, color mágico con valor anímico que expresa la evasión, transmigración de la realidad física a la metafísica, esperanza ilimitada que los personajes quisieran alcanzar. La cualidad impresionista que caracteriza el tedio de estos personajes se proyecta a los objetos, los cuales aparecen dotados de formas imprecisas, difuminadas en los grises sin tono que también aluden a ese mundo completo, libre, absoluto donde nada se distingue (8).

Otro innominado personaje en «Bacanal» es presentado con cierta objetividad—en tercera persona en forma de monólogo interior indirecto— que permite tanto al autor como al lector cierto distanciamiento para juzgar la problemática de este caso clínico. Oficinista, soltero, escritor frustrado, producto típico de la anímica sociedad española acude a una fiesta de amigos de forma mecánica, conducta que caracteriza todas sus acciones. Los compañeros de fiesta le aparecen como seres extraños, y la fiesta se convierte en un terrible vacío en el que quiere ser absorbido. La presencia de Béjar, su antiguo compañero que ha alcanzado el éxito social y que en el pasado lo humilló y ridiculizó, le trae el recuerdo de los miedos de la infancia y la mala conciencia del fracaso, frustración de haber sido excluido de ese mundo feliz de burgueses. El reflejo de su fallido mundo le proyecta hacia su interior por rechazo o negación del objeto exterior y gráficamente se traduce este sentimiento inhibitorio en un adelgazamiento de la prosa:

> —Sí, trabajo en una oficina. No es mal, ¿sabes?
>
> Ante todo, un horario vacío. Es toda una vida, toda mi vida... Un pequeño cuarto, una pequeña celda, con estrecha apertura al espacio azul.
>
> —Desde luego, podría haber sido mejor. Pero tendría que haber sido en provincias y yo siempre he soñado en Madrid.
>
> Madrid: la oficina. Una habitación, no un hogar; algo donde simplemente se duerme. A veces espectáculos. Y la vida cultural: alguna conferencia, alguna visita a un museo, a una biblioteca» (p. 107).

---

(8) El predominio del azul es evidente en todo el relato: «sombra azul» (p. 55); «moscardón azul» (p. 56); «azul blando» (p. 57); «frío azul del pescado» (p. 64); «cielo azul» (p. 68); «vestido azul» (p. 72); «el oro se deslíe en un azul profundo» (p. 74); «azules avenidas» (página 74); «mar azul» (p. 77), etc. El gris, color sin tono, como las vidas de los seres de *Variaciones*, aparece con cierta frecuencia sólo o mezclado con el azul: «gris azul frío» (página 77); «gris azulado del mar» (p. 91); «gris tristeza la llenaba» (p. 94); «tendría una esbeltez gris» (p. 78), etc.

Este recurso adopta una especial modalidad en las páginas 110-113 mediante el desarrollo del concepto encerrado en la última palabra del párrafo, término que se repite para elaborarlo mediante una disposición tipográfica más apretada para penetrar en las apartadas vivencias del personaje: «Una asociación y un factor común: la fortaleza...

> La fortaleza.
>
> Porque de niño él había tenido largas y delgadas piernas, y largos y flacos brazos, y un tórax pequeño, una pequeña caja que demasiado pronto temblaba de fatiga. Y todo, acaso, porque él no había tenido una alimentación con las suficientes calorías, porque había nacido con la maldita y hereditaria marca: la pobreza.
>
> La pobreza.
>
> Que no es tan sólo un eterno viejo vestido, un viejo pantalón de pana que se limpia y cuida para salvar la cotidiana y ansiosa revista de la madre (pp. 110-111).

Con la bebida el personaje inicia un movimiento desalienante, caracterizado por una vuelta al recuerdo, al pasado hecho de inconstancias, miedos y frustraciones —que corresponde a la letra cursiva de las páginas 114-115— o retorno al añorado abandono femenino («El lento adormecimiento sobre un regazo femenino», p. 120). La pérdida de la relación amorosa materna, ser con el que se había identificado bajo forma de dependencia, determina la pérdida de su identidad y consecuente desamparo («un triste sentir de desamparo, de vacío, de soledad, de derrota», p. 119). Por ser ésta —la madre— el vínculo afectivo que por no haber sido sustituido prolonga el desajuste emocional del personaje: «Y pensaba en su vida, en aquel amor soñado, amor sin amada. Mujer siempre presente, siempre viva en su irrealidad, en el amor juvenil que nunca tuvo» (p. 121). La bebida le sirve para combatir su aislamiento y timidez y provoca esa acción que enlaza sujeto y realidad que le permite incorporarse a la reunión, pero ya despojado de su «yo verdadero» (p. 126): «Era como si se hubiese desdoblado en dos personas y nada pudiera importarle a ella, a la verdadera, lo que pudiera ocurrirle a la otra, la hermana, la sombra indestructible» (p. 126). Lo que lleva a cabo es el enfrentamiento con el que cree que es el yo auténtico, pero el procedimiento en sí es falso, porque cuando sale de sí y se exterioriza —como en el discurso a sus amigos— pierde su interioridad, lo cual constituye una forma de alienación, creándose un falso sentido de autónoma identidad. Al final de su borrachera le ataca una náusea físico-moral contra su pasada vida y el presente actuar, así como lo absurdo de su existencia (p. 128), y es después de esta náusea cuando recupera su perdido

orgullo y carácter para, por primera y última vez, convertirse en el centro de atención con su discurso de despedida. El que en éste se expresa es un yo falso cuyas palabras no guardan relación con su personalidad ni comunican nada, excepto lo que a los otros les gustaría oír (p. 40), lo cual corresponde a la idealizada imagen que se ha construido por no poder tolerar la que en la actualidad tiene. Inmediatamente después del discurso se apodera del personaje la desesperanza y la soledad como algo a lo que fatalmente se hallara condenado: «Sonó una salva de aplausos. Sintióse palmoteado, felicitado. Pero todo quedaba muy lejos. Ya sólo le quedaba el cansancio y la tristeza; y todos le brindaban un definitivo aislamiento» (p. 143).

El retorno a su solitario cuarto le pone de nuevo frente al fatal círculo temporal de su destino —oficina-restaurante-metro-piso—, del que no puede evadirse. Antes de caer en el sueño donde desaparecerá la escisión o esquizofrenia que le tortura, hace un examen de conciencia en el que el protagonista deja escapar el fluir de su no inhibido pensamiento que corresponde al impuntuado texto entre las páginas 144-151 y cuyo tema central es la gratuidad de su existencia, la conciencia del fracaso de su vida, su soledad e incapacidad de mantener su aflicción anímica ante la que el tiempo se muestra insensible (9).

En «Las cosas» —cuarto momento de *Cinco variaciones*— nos encontramos con este personaje (10), que en un sábado —ocaso de la semana— de un día de difuntos recuerda en la abandonada casa familiar los seres desaparecidos de su existencia (padres, hermano, hermana) que la han dejado sola con las cosas, las cuales le recuerdan constantemente la fugacidad de todo y la melancolía de lo que pudo ser y no fue, «Cosas que pudieron ocurrir: amor, felicidad, fortuna» (p. 176). Combate su soledad fundiéndose en corriente de sensaciones temporales para detener este tiempo —simbólicamente detenido en el viejo reloj, p. 164— que inexorablemente la conduce a su fatal destino: «Fundirse en un puro sentir, fundir su carne en una corriente de sensaciones, en un puro momento en el que estaba el tiempo detenido, pero inabordable, fugaz, la sombra del destino que en sus nervios había dejado el puro aleteo de su pasar cercano» (página 161). La obsesión por la fugacidad del tiempo presente, del que

(9) «... porque lo único cierto serán los años y la conciencia del fracaso todos triunfaron hicieron un hogar poco más o menos llegaron a lo que se propusieron y yo aquí solo solo solo y pobre hundido sin más que palabras y pensamientos y sueños e intentar engañar a todos pero sin poder engañarme a mí mismo es inútil fingir estoy hundido ahora aquí esperando el fin viendo el fin sin poder siquiera rebelarme sin poder estallar en la desesperación el dolor trágico» (p. 151).

(10) Es la primera vez que aparece, aunque indirectamente, el nombre de un personaje: «que ya la hermana no le gritaría, no le reñiría desde el piso de abajo.—Luisa, esa luz, que corre el contador» (p. 170).

quiere evadirse, proyecta al personaje a la evocación del tiempo repetitivo, monótono, intrahistórico, eterno: «Apenas habían llegado las primeras lluvias y ya se sentía en el aire el callado recogimiento de las tardes pasadas tras las vidrieras en las que resbalaba el agua mansa, dulcemente» (p. 153).

Julia, la hermana muerta, hizo las veces de la madre desaparecida, y representó como esta última el superego, la norma autoritaria que le impidió incluso casarse, pero que, sin embargo, constituye el único y último eslabón que puede unirla a su identidad.

En esta desolada casa el tiempo se ha detenido en las cosas del recuerdo de los miembros de su desaparecida familia y ella es incapaz de vivir sola en este lugar de fantasmas al que, sin embargo, acude en búsqueda inconsciente regresiva hacia el seno materno y familiar donde podría recobrar su perdida unidad: «Y ahora, todo lo que había amado, estaba muerto, y sólo quedaba la casa y su soledad... Y surgió por un momento, como un relámpago, el horror de todo aquello. Su desamparo, su frío, sus deseos de calor humano, su busca de alguien en quien apoyarse, en quien confiarse. Y las cosas extrañas, las personas extrañas, la indiferencia apenas teñida de compasión» (p. 193).

En «Las cosas», además de otros temas desarrollados en las otras variaciones, se presta especial importancia al fetichismo cosificador que la posesión de pequeños bienes de prestigio, fijadores de *status*, tiene para esta pequeña burguesía de tradición galdosiana. La frustración será la consecuencia de la falsedad esencial de esta identificación. La acción alienadora de esos pequeños fetiches inútiles, en los que los personajes han centrado su vida, se presentan ante la soledad existencial del personaje de una forma trágica: «No era simplemente dolor, el dolor amoroso de la perdida. Era desamparo, vacío. Como si su vida quedase sin objeto. No vivir, simplemente existir; como un mueble, como un objeto más de aquella casa, de aquellos cuartos que ella había creado, conformado, dándole su alma y su espíritu... (p. 185); «Y la hermana, que había hecho el fin de su vida de la posesión de todo aquello —cuartos, muebles, padres y hermanos, todo lo que ella llamaba su casa—, que había encadenado su vida a aquella casa, siempre pendiente de ella, cuidándola, mejorándola, evitando todo deterioro, todo envejecimiento, también había muerto» (p. 192). Al elemento alienador clasista se une la religiosidad cargada de fetichismo cosificador: «En el vestíbulo, había una imagen de San Antonio. Era el patrón de papá, el que presidía la casa. Oh, no tiene luz. No me he acordado de poner las mariposas. Fue al cuarto de estar. Cogió del cajón de la máquina una caja de lamparillas

y unos fósforos, y fue dejando una luz y una oración ante cada imagen» (p. 194). Las resonancias azorinianas —primores de lo vulgar— de esta prosa son claras.

Climático episodio en el acontecer solitario de estos seres de *Cinco variaciones* es «Invierno», donde se nos presenta a un viejo que vive sin compañía alguna en una pensión. Este desamparado ser busca calor y refugio fisocomoral en un café lleno de espejos donde se sedimentan los instantes presentes y pasados de todos los solitarios parroquianos que inútilmente intentan superar su incomunicación: «Sin embargo, a pesar de su escaso número, a pesar de verse tarde tras tarde, no se rompe el hielo de la soledad» (p. 197). El largo soliloquio de este triste ser nos introduce en los grises estadios de su infancia (p. 208) y su vida adulta (p. 210) para descubrirnos la presente frustración emocional de alguien que nunca conoció el amor (p. 230).

La idea presente de la muerte («Y ahora la idea de la muerte. De su muerte», p. 219) se combate mediante la repetición de vivencias pasadas, única forma de perduración: «Y ella sentada, mirando la última luz de la ventana vencida, cosiendo o bordando. Escenas tantas veces vistas, tan familiares» (p. 229); «Y es como vivir múltiples veces lo ya vivido. Es como revivir, como resucitar» (p. 228).

La máxima obsesión de esta variación es la muerte: «Después la nada del olvido. La Paz. Y ahora, la idea de la muerte. De su muerte» (p. 219); «y yo también sí sí cualquier día cuando menos se espera llega la condición no no es como a eso leyendo el periódico de pronto allí se quedó...» (p. 220). Los olvidos del personaje en su flujo mental no se producen gratuitamente (simple consecuencia de la arteriosclerosis), sino de una manera más «intencionada». Responde al mecanismo freudiano de olvidos encubridores y están siempre destinados a evitar una asociación que pueda llevar a los temas tabúes: enfermedad, decrepitud, muerte.

A veces quiere comunicarse con miembros de la tertulia, pero no se atreve, como en el caso de la señora opulenta de la mesa vecina (p. 224), con quien desearía compartir su soledad (p. 226), aunque nunca llega al acto de aproximación fisicomoral por considerarlo inútil.

Finalmente, se enfrenta al Ser Supremo tratando de que le justifique la nihilidad de su existencia, el haberle privado de su realización como ser total, es decir, como ente humano (11). El silencio

(11) «Juzgas por la vida, por lo que has hecho con la vida. Pero ¿es que nosotros hemos vivido? Soñar aquello que la vida tiene de grato; soñar la belleza, el amor, el triunfo, la perduración, la superación; y perdida la esperanza soñar simplemente el consuelo de los demás: la comprensión, la comunicación cálida y cordial... Soñar todo esto, y al final

divino, cuando el sufrimiento humano más necesitado está de comprensión, queda parcialmente compensado por la capacidad divina para provocar ensoñaciones en las que el personaje se libera —como cuando hunde su cabeza en los pechos de su provocativa compañera de mesa, p. 208— temporalmente de su inescapable solitud.

El frío, la indiferencia divina no puede eliminar la necesidad de amor que el humano siente, y al fin de este relato el anciano ofrece refugio a su compañero contra el frío y la lluvia para alejarse unidos, perdiéndose eternamente.

Las cinco narraciones de Martínez-Menchén presentan cierto nivel de abstracción en torno al problema de la soledad, tema que determina el mismo tipo de estructura narrativa en cada una de las secuencias. Todos los personajes son supervivientes de una familia, carentes del lazo afectivo materno que otorga el sentido de seguridad, identidad. Los ambientes físicos donde se desarrollan las vidas de los seres que pueblan este orbe novelístico se caracteriza por los tonos grises, oscuros que aluden a ese mundo inconsciente donde reiteradamente vuelven para encontrar su perdida unidad. La soledad origina una situación intolerable en estos seres que quieren escapar a nivel consciente de esta situación en los subterráneos pasajes del subconsciente. La diurna actividad onírica de estos seres es otra forma o intento de superar la diferencia entre pasado, presente y futuro para así superar su crisis.

Estos cinco momentos vitales se caracterizan por la compasión del autor hacia sus personajes, movimiento que se traduce en una carga lírica o solidaridad del novelista con sus seres de ficción, a los cuales siempre ve a su mismo nivel —por abajo ni por arriba—. Sus personajes luchan angustiosamente por ser aceptados como personas por comprender que de esta aceptación depende su salvación, pero esta esperanza raramente se cumple y el resultado es la culpabilidad o melancolía, el más grave estado depresivo por falta de afecto.

El contexto histórico —la España de la década de los cincuenta— es elemento inseparable del estético, y Martínez-Menchén expresa su compromiso social mediante la pintura de ese mundo de clase media baja, compuesto de profesionales que ejercen una profesión alienante, parados, o mujeres encerradas en sus propios prejuicios clasistas. La vulgaridad de sus existencias, el no saber qué hacer con su tiempo,

---

encontrarnos sin nada más que un puñado de polvo, unos cuantos recuerdos: ya ves, un conjunto de sueños incumplidos. Puede que también en medio de ellos, resumen y centro de todos ellos, estuvieras Tú. Entonces no eras más que un sueño incumplido, como tantos otros. No puedes exigir que te alcancemos, cuando no fuimos capaces de alcanzar nada. No somos héroes. Apenas somos algo más que sombras. ¿Qué cuentas puedes pedirme por una vida que no se vivió?» (pp. 240-241).

se traduce en una morosidad lingüística, no exenta de poesía, que constituye uno de los rasgos más predominantes del estilo del novelista y que hace recordar la prosa de *El Jarama.*

El tiempo representa, como hemos dicho, el motivo recurrente en *Cinco variaciones,* y las implicaciones que del predominio de este elemento se desprenden son: *a)* brevedad del espacio cronológico de la acción en cada una de las fábulas; *b)* huellas del tiempo físico y espiritual que permean todos los relatos en forma de ocasos, atardeceres otoñales, relojes parados, así como un predominio del protagonista anciano; *c)* evocación afectiva que se traduce en repeticiones y uso de modos y tiempos que reflejan el mundo monótono, intrahistórico, eterno que puede aligerar la angustia del tiempo presente y el miedo al cercano futuro; *d)* subjetivismo que implica predominio de la imaginación en un intento del autor por contrarrestar el despersonalizado y mecanizado mundo donde se mueven sus seres, los cuales carecen, incluso, de nombre por hallarse inmersos en una anímica y anónima sociedad que poco les ayuda en la trágica búsqueda de su perdida identidad.

LAS TAPIAS: DIEZ VARIACIONES SOBRE LA ALIENACION

El pensamiento dialéctico como instrumento de adaptación a lo real sufre en *Las tapias* (12) una profundización y orientación hacia la esquizofrenia, donde el personaje, roto el débil contacto con su realidad social, acentúa el conflicto entre su yo y el mundo exterior dando lugar a una serie de locuras y sicosis maníaco-depresivas en las que la realidad queda sustituida por otra en un intento desesperado del subconsciente por escapar a situaciones intolerables a las que no se puede hacer frente conscientemente. *Las tapias* forman diez variaciones sobre una misma situación temática: la soledad.

Las barreras físicas y mentales, los muros que aíslan a los personajes en distintos mundos han sido explorados por Martínez-Menchén en *Cinco variaciones* (13), relato donde aparece, como hemos visto, la frecuente alusión a fronteras materiales, intelectuales y metafísicas que separan, marginan a los solitarios que se mueven en estas páginas.

En el prólogo de *Las tapias* se nos introduce en el orbe mental del niño que al pasar con el padre cazador por un manicomio piensa

---

(12) Citamos por *Las tapias.* Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1968.

(13) La palabra tapia que iba a dar título a la segunda novela aparece ocasionalmente en *Cinco variaciones* como símbolo de muros, prejuicios que dividen y separan a los seres de estas narraciones. Véanse las pp. 11, 55, 61, 114, 154.

que las tapias de éste lo defienden, separándolo del mal y el horror para, posteriormente, comprobar que la distinción oficial entre alienados oficiales y cuerdos tiene una muy vaga línea divisoria por tratarse de dimensiones que forman parte de la indivisible totalidad de la condición humana. El tono poético que encontramos desde las primeras páginas se adecua al carácter de los seres que por una u otra razón han sido sacados e inmovilizados fuera del espacio y del tiempo: «Todo parecía, en aquella hora tranquila del crepúsculo, envuelto en una serena inmovilidad, como si hubieran entrado en el mundo submarino de los sueños» (pp. 18-19).

La primera secuencia de *Las tapias* corresponde a Luis Aroque, sujeto que, por misteriosas razones, cae repentinamente en éxtasis, inmovilizado en un coma, estado de inhibición extrema por haber rechazado pasivamente el objeto, negándose a mantener un nexo con la realidad. Este ser se siente paradójicamente ausente y vacío de todo, pero, a la vez, poseído de todo y por esto su cuerpo se convierte en receptáculo de conciencias vegetales, animales y racionales en una triple metamorfosis por la cual se transforma en depositario de incontables destinos que existían, existieron o iban a existir. El problema del absurdo del tiempo y la alienación han desaparecido de este sujeto —declarado oficialmente loco— en el que se ha alcanzado un momento pleno, unificante en armonía con todos y todo, casi en una vaga Edad de Oro (p. 43), especie de sueño atónito donde la palabra, que no comunicaba nada, ha sido eliminada en un mundo donde los límites lingüísticos han desaparecido, y en una soledad que supone una concentración interna absoluta donde lo universal se ha alcanzado en éxtasis. Luis Aroque posibilita la total comunicación o aceptación de los destinos de los otros, en un mundo marcado por la violencia y la muerte, como vivencia intolerable: «Y, sin embargo, ahora sé que las palabras son sólo la sombra engañosa de los sentires profundos, piedras rotas y desgastadas que usamos en nuestra división intentando con ellas reconstruir la unidad total perdida; la unidad total que gira en torno como un furioso enjambre. Porque ¿cómo puedo hablar de yo y de vosotros cuando yo soy vosotros, cuando al hablaros me hablo a mí mismo, cuando vuestro temor es mi temor y vuestra estupefacción es la mía...? (p. 39), y «él era el receptáculo de los incontables destinos, apareciendo distante sonriendo ante los que no sabían y vivían sin vivir y soñaban sin conocer su verdad profunda e inmodificable» (p. 44).

Los personajes de Martínez-Menchén, como los de Kafka, se encuentran ante algo totalmente desconocido con lo que buscan entablar relación, algo que dé sentido a su inquietud y anhelo. El núcleo que

lo absorbe totalmente, el «Aquello» (p. 43) ha transformado a Luis Aroque —como el Gregorio de la *Metamorfosis* kafkiana— en algo extraño que paradójicamente pone en tela de juicio la supuesta cordura de su amigo ante la posibilidad de que Aroque no esté realmente loco, y que, por el contrario, sea un favorecido en un mundo desalienado en que la conciencia y angustia del vivir hubiesen desaparecido. El más desposeído o alienado se ha de recuperar totalmente. Aroque tiene, debe estar loco para poder justificar el orden, la lógica en que se apoya el frágil orbe de los sanos. Este personaje representa el triunfo contra la soledad del hombre por alguien que paradójicamente no pudo encontrarse entre los suyos y fue condenado a encontrarse en la pura visión de sí mismo. El irracionalismo resulta en este caso clínico la forma de liberación de la angustia propia de la actual sociedad tecnificada. Liberándose para sí mismo se autorrealiza, aunque en su proyección interna se objetiva él mismo. Ese «yo» o centro de conciencia de Aroque trasciende y sobrevive la identidad sicológica en ese tipo de concentración donde la totalidad emana solamente de la subjetividad, es decir, de la soledad absoluta por la sintética abstracción que ha alcanzado del «para sí» o subjetividad consciente y el «en sí» o realidad humana.

Sin memoria o conciencia de la muerte ha saltado el personaje todos los espacios temporales que los otros experimentan angustiosamente hacia la muerte, muerte que aumenta el absurdo de la existencia y explica el deseo de Aroque por incorporarla plenamente a su existencia. Lo absurdo de la relatividad de la realidad externa lo proyecta hacia ese absoluto que está generando el poder sobre su propio destino.

«Antes que venza la noche», segundo momento de *Las tapias*, se centra en un innominado artista frustrado, intelectual desplazado que, al final de la jornada y sin saber qué hacer, se encuentra en el vacío Metro madrileño. En el desierto andén aparecen las figuras de un contable viejo y un borracho, y entre ambos elige a este último en un deseo por explorar una posible vía de comunicación que pueda ayudarle a superar su esencial soledad: «pensando en esos borrachos que hablan y hablan, que se dirigen al primero que llega intentando entablar conversación; y en este deseo de entendernos que jamás se logra, pensando que acaso algún día a través de todos estos caminos recorridos podía encontrar el mío» (p. 67). El diálogo con el monologante borracho no se establece sino en la imaginación del personaje, el cual tiene conciencia de su angustia al darse cuenta que el lenguaje es inoperante para establecer la comunicación inter-

personal: «Y comprendo la angustia de que nuestras palabras no puedan expresar lo que sentimos» (p. 59).

El borracho, que ha desaparecido por el andén, provoca en el personaje un sentimiento de culpabilidad por no haber perseverado en su intento para entablar un diálogo. Este autorreproche le trae el recuerdo de otro borracho que en otra ocasión vio abandonado como insecto en la calzada ante la impasibilidad de sus semejantes que lo acusan y condenan de extraño llamando a un guardia, denuncia en la que nuevamente se pone de manifiesto la esencial extranjeridad del ser humano.

Socialmente, también se encuentra este ente de ficción aislado de su burguesa novia, mundo que desprecia y al que secretamente aspira, pero del que igualmente ha sido separado: «Rumiando la ira, que me llenaba mientras pensaba que era absurdo desperdiciar todos mis valores en aquella niña de padres ricos, que todo aquello era simplemente un encuentro ocasional» (p. 66). El protagonista imagina al contable por encarnar esta despreciativa profesión los valores de orden burgués que tanto el borracho como él mismo infringen.

El miedo a la soledad le hace desechar la idea de refugiarse en su triste habitación para seguir engañándose, como hasta ahora ha venido haciendo, combatiendo su soledad con la cultura —libros, discos, cuadros—. Desesperado, intenta superar el sentimiento de frío del alma, provocado por su dramática incomunicación, con el único medio del que parece disponer: una copa de orujo, antes de que el abandono se haga más abrumador con la llegada de la noche.

«La opresión» alude a los insuperables obstáculos familiares, físicos, sexuales y morales, con que la innominada lugareña, protagonista de este relato, ha de luchar obsesivamente en la cárcel de su casa y país. El dramático arranque de este episodio nos sitúa en el ambiente lorquiano de un pueblo vacío de hombres, los cuales se hallan en el exilio alemán, y en esta atmósfera pretrágica («calor oscuro y triste», «muertas mulas», p. 5) una mujer se consume esperando, a las cinco de la tarde. La opresión está en función de la impaciencia provocada por la tardanza del amante (p. 82), sensación temporal que gravita pesadamente sobre todo el relato mediante la acumulación de símbolos temporales —el coser de tía y sobrina, la lluvia, etc.— que marcan el monótono transcurrir de las horas de la incierta espera en la que se anhela el retorno del ausente amante. La actitud de la tía que espía a su sobrina y a su ahijado Juan crea un ambiente opresivo que asfixia y ahoga a la joven como si hubiera sido enterrada viva: «Y es ella, es ella la que está encerrada, es ella la que siente el ahogo de la piedra, es ella la que siente la angustia

infinita del ahogo; piedra ya al aire, piedra la luz, piedra su sangre, piedra su respirar, piedra su ser entero» (p. 82). La envidia, los celos de la solitaria tía, cuyo marido está ausente, contra la joven protagonista, amante en el pasado de su hijo Pedro y actualmente de su ahijado Juan, culmina con el dolor del hijo que lleva la sobrina en sus entrañas y que se confunde con la sangre de la asesinada tía.

«Vieja, encantada mansión», se sitúa en el estático vivir de un pueblo minero —Linares, sitio donde nació el novelista—, después de la caída de una clase —la burguesa—, de las tres que componen el microcosmos de este pueblo (las otras dos corresponden a los mineros pobres y a los menos pobres regresados de Alemania). Al encerramiento del padre durante la guerra civil, sigue el de las dos hermanas sobrevivientes del caduco mundo que su padre enterró. La soledad las sepulta en su propia casa, que van tapiando habitación por habitación para borrar esas voces y ruidos del pasado que todavía intentan sobrevivir en el presente. Sin poder identificarse con el mundo exterior, se sepultan estos personajes en vida ante una sociedad que pacientemente espera para apoderarse de la casa solariega. Ejemplifica este incidente los esfuerzos inútiles de un mundo arcaizante que todavía opone resistencia al devenir histórico de una época que va destruyendo los caducos muros de la clasista sociedad.

En «Casandra», el mundo de los psiquíatras —orbe alienado de aquellos que juegan el papel de curanderos de unos supuestos enfermos mentales— considera al doctor Casado como un caso grave de enajenación. Este médico cree en la metasicología como enfermedad de la cultura, encarnada en una débil nipona de familia noble que ha frustrado las esperanzas del padre, que anhelaba un heredero masculino para perpetuar la casta. Esta falta de amor («La más precaria de sus cruces fue la falta absoluta de amor», p. 113), o ruptura de la relación afectiva con el padre, ha inhibido su desarrollo sexual impulsándola a la autodestrucción en un desdoblamiento de la personalidad donde trata de eliminar su componente femenino, idealizado sexualmente en la figura paterna que se ha opuesto a su unión interna. El insoportable sentimiento de soledad la impulsa a ser poseída por ella misma (masoquismo). El amor a sí misma, supremo acto de extrañamiento, compensa la carencia de la otra persona en quien poder ser absorbida.

La eliminación de los padres y la ciudad, últimos vínculos afectivos de esta joven, por la destrucción atómica, la proyecta a un mundo predominante sobre la lógica, de completa autoposesión e iluminación, donde alcanza la lucidez más allá de las barreras de toda supuesta racionalidad.

Ese mundo lúcidamente sobrehumano se refleja en la segunda anécdota incluida en «Casandra» en la paz de una posesa que percibe la solución a la sicosis mundial producida por el *affaire* de los *missiles* cubanos. La alienación total de este tipo de Casandra no se debe a la anomia, sino a la falta de objetivo vital, que se traduce en miedo cósmico a la aniquilación. La necesidad de trascendencia ingénita en el hombre le hace elevarse a un estadio más allá de la razón y el orden vigentes. Cuanto más incontrolables son las fuerzas que lo dominan exteriormente menos humano se siente el hombre, el cual para escapar a esta locura se refugia en un mundo irracional al amparo de las incontrolables fuerzas foráneas.

La melancolía, tristeza hacia el objeto ignorado de un joven huérfano, es superada por la curiosidad infantil de vencer los obstáculos instituidos absurdamente por los mayores. La temida figura del 'Demonio', simbolizada por el viejo Krupp, el potentado alemán enriquecido con las guerras, pierde todo su misterio al ser enfrentada por el niño y descubrir éste que el demonio es un desahuciado viejo. Tiene este episodio el carácter de fábula política (14), en la que el niño imagina ser el jefe de los espartaquistas, como su padre, el viejo luchador que cayó en la lucha antifascista defendiendo unos principios de justicia social que trató de inculcar en el hijo (p. 127). Ante la visión de la caducidad del mundo representado por el viejo, el niño rompe los falsos muros levantados por el miedo y los prejuicios clasistas recobrando su confianza en él mismo y en el mundo.

En «Dédalo» asistimos al recorrido del monologante —soliloquio que se resuelve entre el yo y el tú confesional—, personaje que vaga sin dirección por el Metro y calles madrileños preso de la manía persecutoria de que alguien le va a robar su invento. Irónicamente, se nos relata su pasado y el insoportable ataque de alienación que sufrió como vendedor de máquinas registradoras en la deshumanizada y burocratizada sociedad de consumo. Este personaje, que no puede alcanzar su meta social en esta situación anómica, se rebela, como el personaje kafkiano, contra el hecho de no poder alcanzar la moralidad sino por la sumisión y la acomodación.

En «Las luces de la laguna» un siquíatra, en su solitaria y melancólica madurez, rememora tras unas vidrieras los recuerdos de su estancia como médico en aquel pueblo donde se marginó de un hecho —la locura colectiva— del que ahora se cree culpable. Con su intervención podría haber salvado a Lucía, la hija menor de Anuncia,

(14) El episodio de «El demonio» —un tanto independiente de la estructura total de *Las tapias*— se lo inspiró, según nos confiesa el autor, la vista de una gran finca cerca del Rhin, en las afueras de Düsseldorf, y la lectura del libro de Daniel Guerín, *Fascismo y Gran Capital.*

que la colectividad enloquecida mató creyéndola portadora de la locura. Al médico se le dio, pues, la oportunidad de actuar, pero a la ética del hombre se opuso la profesional, provocando con su indiferencia la condenación de una inocente.

La culminación del sentimiento de soledad se recoge en la última parte de esta colección, «Un reflejo en las vidrieras», donde una solterona de provincias monologa durante más de una hora en un triste café madrileño el fracaso sentimental de toda su vida, mientras aguarda la compañía y el calor de su amigo casado, único refugio físico y moral a su trágico aislamiento.

En sus recuerdos encontramos las claves del estado actual de desolación de la innominada protagonista, la cual es el resultado de la rígida moral española de prohibiciones que cooperó a imposibilitar su casamiento, único escape social y vital de la mujer española, forma de alienación ante la que todo queda totalmente subordinado: «Pero allí es (el novio) como una obsesión. No hay otra cosa, toda la vida eso, y si no llega..., bueno, entonces es como si estuviera muerta» (p. 203). Este mundo sentimentalmente destruido, de ilusiones rotas, nos proyecta a través del relato hacia una obsesiva tristeza o melancolía que se resuelve en estado maníaco-depresivo agudo. La neurosis lleva al personaje a sus recuerdos infantiles donde de niña se la margina de los juegos, y de adulta, se la separa de ciertas compañías por prejuicios clasistas. Esta ambigüedad contradictoria frente a la realidad o deseo natural de satisfacer sus inclinaciones sociosexuales se resuelve en depresión por incompatibilidad entre la norma ética familiar y sus perentorias y vitales necesidades. Su postración queda momentáneamente superada cuando por un instante se identifica con su pasado, viviendo ese recuerdo de nuevo, liberándose (pp. 221-222). Esta circunstancia marca la ruptura con el querido, porque esa realidad irreversible donde hubiese estado su salvación se le impone con tanta fuerza que hace insufrible el presente.

ADDENDA

En «Triángulo» (15), última obra de Martínez-Menchén, se reiteran y sintetizan los puntos centrales de la preocupación del novelista. Un innominado personaje femenino se nos aparece en tres planos temporales para la recordación de algo misterioso que le ocurre a la protagonista: *a)* recuerdo del club Yacaré, donde está con Javier, su ma-

(15) «Triángulo», *Papeles de Sons Armadans*, año XVI, tomo LX, número CLXXIX, febrero 1971, pp. 161-174.

rido; *b)* tarde de otoño, tres meses después de Yacaré, cuando Javier la acariciaba y ella empezó a notar algo extraño; *c)* presente en la cama con su marido. La indecisa actitud de Javier, su timidez ante los camareros —tan impropia de éste— es lo que le hace recordar a su antiguo novio Nito, en quien esta inseguridad era algo permanente.

La recordación es un análisis de conciencia en el que esta mujer se autorreprocha su dureza y crueldad ante el indeciso, tímido y amoroso Nito, ante cuyo afecto opuso ella una actitud un tanto sadomasoquística, abusando de su ternura, humillándolo, controlándolo, movimiento que constituye una forma de posesión: «aquel extraño idilio, aquella relación sin sentido, sin saber bien por qué, acaso por dejadez o tedio, acaso —ella no quería confesárselo, pero a veces lo intuía— por simple crueldad; gozando y entristeciéndose a la vez con aquel suplicar, con aquellos celos que ella aviva con sus mentiras...» (página 167, «Triángulo»).

En el segundo momento de esta breve narración, la protagonista se pone en lugar de Nito y ahora es controlada por su autoritario marido, relación en la que descubre el vacío provocado por la soledad del amor y que la conduce a la recreación de objetos e instantes vividos con Nito.

El triángulo —recuerdo de Nito, ausencia amorosa de Javier, presencia de Javier— se resuelve trágicamente mediante la transformación del ahora odiado marido en el deseado, ahora muerto, Nito.

Predomina en «Triángulo» ese ambiente de tristeza tan típico de los escritos de Martínez-Menchén. La palabra «melancolía» aparece citada catorce veces y aparecen también las conocidas tardes otoñales, y la agonía del paso del tiempo se refleja en los imperfectos, las formas durativas del gerundio, las repeticiones de partículas, nombres, verbos y conjunciones. La innovación de este texto consiste en el uso de la puntuación o uso sistemático del punto y la coma para expresar las grandes pausas que requiere la rememoración de la protagonista, y los puntos suspensivos seguidos de la copulativa «y» que provocan enlaces mentales en ese tiempo de las intuiciones.

JOSE ORTEGA

The University of Wisconsin-Parkside
Humanistic Studies Division
KENOSHA, Wisconsin 53140 (USA)

EL REGALO

Mamá debe estar asomándose al balcón a cada momento, a ver si me ve llegar por la calle de los Descalzos. Es tarde, y en el paseo sólo se ven ya los troncos oscuros de las palmeras y las inciertas luces de los barcos de pesca, que se bambolean muy suavemente en el río.

Hemos estado jugando hasta hace sólo un momento, cuando ya ni distinguíamos la pelota. El Juan ha metido tres goles y hemos ganado. Cuando le tocó escoger, después de echar pie con el Calixto, y dijo mi nombre, yo al Bayó, me puse la mar de contento, aunque luego me ha estado chillando durante todo el partido, que si pásala ya, idiota; que venga, pasmao; que no regateé tanto; ¿no vé que la pierde?; que si esto, que si lo otro. Pero, al final, ya digo, cuando no se veía ni jota, y nosotros íbamos ganando por seis a tres —ellos decían que eran cinco a cuatro—, y hemos terminado el partido, me ha dicho: «Mu bien, Bayó, así se juega.»

Luego nos hemos sentado todos, los de un lado y los del otro, a todo lo largo del banco de piedra, de espaldas al río. Hace ahora un poquito de fresco, y yo estoy pensando que tengo que irme ya para casa, porque mamá me estará esperando y me va a reñir, pero cualquiera dice nada, en seguida van y se ponen que si está cagao, vaya una palisa que te van a dá, esta noche te dejan sin sena, alemán; así que me callo la boca y me quedo quieto, sentado al lado de Juan, que está hablando de lo pronto que se va a ir con su hermano, en el barco, a pescar.

Claro, el Juan es el más valiente de todos. Siempre es el que nos lleva a los otros barrios, el que discute con el capitán de los otros, y luego, cuando llegan las pedreas, es él quien tira más fuerte y más de prisa. Pero ahora yo estoy deseando que alguno diga que se va para su casa, porque es tarde, y así no ser yo el primero y no me lluevan las burlas, hasta que me corren, porque yo tengo muy poca correa, y siempre se me acaban saltando las lágrimas.

—Mañana, cuando sargamo de l'escuela —dice el Juan—, nos'amos a í ar piná de La Puntiya, a cogé rano en la charca.

Bueno, así ya podemos irnos. Espero a que se levante el Pérez, que siempre le tiene más miedo a su madre que yo (mi madre me pega poco, pero la del Pérez sale corriendo detrás de él con una correa en la mano, y le da con la hebilla donde primero le coja), para después hacerlo yo y decir:

—Bueno, mañana nos vemos para ir al pinar.

—¡Ei, finoli! —grita el Juan, cuando yo ya voy corriendo, atravesando por medio de los parterres—, no corras tanto. ¡Como te vea el guarda te la vá a cargá!

Yo le digo adiós con la mano, pero no me ve, claro. Siempre me dice finolis, y me da mucha rabia, pero por más que hago no consigo hablar como ellos, que dicen deo, chalao, perdío y esas cosas, y yo digo dedo, chalado, perdido y eso. También me dice alemán, porque no soy de aquí y tengo el pelo muy rubio y hablo tan fino.

Míralo, lo que yo decía, mamá está asomada al balcón. Procuro que no me vea atravesar la calle, y me doy la vuelta por donde no llega la luz de la farola de la esquina. Me parece que de todos modos me ha visto, porque se ha metido para adentro. Ya verás como me está esperando en la puerta.

Pero no. Llamo y estoy esperando a que abra. Tarda un poquito, y se ve que está la mar de enfadada. María Dolores está jugando con sus muñecas en el cierro: a ella nunca le dice nada, y siempre la pone de ejemplo; ¿ves lo buena que es tu hermana?, no sé por qué tienes que estar en la calle hasta tan tarde; este niño (este niño soy yo) me va a matar de un disgusto. Siempre me dice lo mismo, y yo me mosqueo al principio, pero luego va y me lava las rodillas con la manopla y me peina un poco; como tu padre te vea así te va a poner bueno. Yo quiero mucho a mi madre, porque siempre me defiende delante de mi padre. En cambio mi padre es otra cosa... aunque yo también le quiero mucho, sobre todo cuando me lleva con él a trabajar, y yo ando detrás suya, y luego le aguanto la cinta métrica para que él mida los jardines, y diga a un hombre, Rafael, aquí tiene usted que poner un, y dice uno de esos nombres raros de árboles que él sabe. Mi padre dice a todo el mundo que él es francés, pero es mentira, es catalán. Ahora está de viaje.

—Tu padre está al llegar. Si viene y no te encuentra aquí, ya sabes lo que te hubiera esperado —me dice mamá, nada más abrir.

—Bueno, pero si es temprano, mamá, hay que ver.

—¿Ya has hecho los deberes?

—Pero si los hago en un momento, mamá. Si ya me sé la lección.

Como no se lo cree, le abro el libro de geografía y le digo:

—¡Tómamela, ya verás!

Pero ella se va a la cocina, y yo me siento a la mesa y le saco la lengua a María Dolores, que ni me echa cuenta, jugando con sus muñecas en el cierro.

—¿Y el niño?

Mamá no se ha enterado. Chirría la carrucha. Debe estar sacando agua del pozo (el pozo está en la misma cocina: se abre como una ventana, y se ve un hueco oscuro y hondo, hondo; a mí siempre me ha dado mucho miedo; muy lejos se ve, cuando es de día, brillar el agua, muy honda: mira que si un día te caes, pienso siempre, y por las noches no puedo dormirme pensando eso). Grito más, y me levanto y voy a la cocina.

—¿Y el niño?

—¿Quieres callarte, demonio? ¿No ves que vas a despertarlo?

Bueno, en esta casa todo es el niño y María Dolores. Y uno, ¿qué? Me voy otra vez a la mesa y me pongo a hacer la división de cuatro cifras; como papá me la repase y vea que está mal, para qué quiero más. Me pone el culo como un tomate (siempre dice: te voy a poner el culo como un tomate).

El Juan debe estar comiendo ya, con su hermano y con su hermana. El hermano de Juan trabaja en un barco, y sale a pescar casi todos los días, y muchas veces se está muchos días por ahí, en alta mar, y no viene a dormir a su casa. La hermana del Juan tiene muy mal genio y siempre va vestida de negro. É por mi padre, ¿sabe?, dice el Juan. Pero cuando vamos a buscarlo al Juan a su casa, siempre sale la hermana refunfuñando, que si no está, vaya un niño pesao, tó er día lo mismo, iro ya por áhi, dejarlo tranquilo. Pero al cabo del ratito, el Juan baja las escaleras corriendo, haciéndonos gestos, como diciendo, venga, corré ya, que va a vení mi hermana chiyando y nos tira un cubo de agua susia, ¡buuu! El Juan no tiene padres. Dice que los mataron cuando la guerra. Papá y mamá hablan a veces de la guerra. El Juan dice que es una pelea grande, donde hay muchos tiros y se mata a mucha gente. Yo la he visto en el cine. A mí siempre me da miedo de que llegue una guerra.

Mamá ya está poniendo la mesa, y yo me he ido con María Dolores, al cierro, a hacer los deberes tendido en el suelo.

—¡No vayas a ensuciarte otra vez! —me grita mamá, con los brazos en jarras. Luego se pasa la mano por el pelo, muy negro, y se arregla un poco el moño. Mamá es muy guapa. Papá es calvo. El Juan y los otros siempre lo dicen: er padre d'éste é calvo.

Entonces llaman a la puerta y todos sabemos que es papá, que ya ha llegado. Mamá deja la mesa a medio poner y corre a abrir. Yo recojo en un puñado los libros y los cuadernos y los lápices y corro detrás de ella. Seguro que trae alguna cosa. María Dolores me ha puesto la zancadilla y por poco doy de boca en el suelo. ¡Me cago en la mar! ¡Como la coja la hago papilla! Además, míralo, ya lo ha dejado todo por el suelo. Si llego a ser yo, me la gano. ¡Ojú! ¡Me da una rabia!

Mamá le ha dado un beso a papá, y María Dolores también. Y yo. Papá trae una maleta grandísima que ha dejado en el suelo para coger a María Dolores y darle vueltas y vueltas, y ella se ríe, y luego cuando la pone otra vez de pie, se ríe más y se tambalea, porque está mareada de tanto dar vueltas. A mí me ha dado un beso en la cara y un cogotazo flojito. De pronto, descalzo, y restregándose los ojos, medio dormido, aparece el niño.

—A ver, ¿qué dice este hombre? —grita papá en cuanto le ve. Mamá está otra vez en la cocina. Todos vamos de aquí para allá.

—Pero, ¿dónde va esta micurria? —dice papá, cuando me ve coger la maleta.

La maleta pesa una barbaridad, y me llega a la cintura. Me pongo más colorado que un pimiento, la agarro por el asa con las dos manos y consigo levantarla un poquito. Doy dos o tres pasos y me tambaleo y se me corta la respiración.

—Pero, ¿es que no lo ves, hombre? Qué quieres, ¿que se quiebre el pobrecito? —mamá me quita la maleta de las manos y la lleva, como si fuera una pluma, hay que ver, al cuarto—. ¡Qué cosas de dejar hacer al niño!

—Déjale, mujer. ¿No ves que ya quiere ser un hombre?

En la mesa, cuando papá se echa un pulso conmigo, me deja que le coja con las dos manos.

—¡Eh, eh! —dice—. Sin levantar los codos de la mesa, sin levantar los codos de la mesa.

Seguro que me deja que le vaya torciendo poquito a poco el brazo. Yo estoy que reviento, de la fuerza que hago. Luego, cuando ya casi, casi, ay, que ya está, casi hago que toque la mesa con los nudillos, va y levanta el brazo, despacio, y yo me levanto y me pongo de pie en la silla, me reguincho, pero papá sigue levantando el brazo, hasta que me da la vuelta, y aprieta mis dos manos contra la mesa, y aprieta y aprieta, hasta que se me saltan las lágrimas, pero no digo nada, hasta que me duele tanto que digo ya está, papá, no me aprietes tanto, que me haces daño, suéltame, y papá sigue apretando, apretando...

—¡Qué te parece el mocoso! —dice, cuando al fin me deja las manos y yo me quedo callado y mohíno, frotándome una mano contra otra, para que se me quite el amoratado de los dedos—. ¡Qué te parece el mocoso!

Pero siempre es papá quien empieza y quiere echarse los pulsos.

Mamá ha vuelto del cuarto con unos paquetes en las manos.

—¡Niños! ¡A ver qué ha traído papá!

¡El despiporren! El niño se ha subido encima de la mesa. María Dolores está sentada, muy quietecita, con las manos entre las faldas, mirando con los ojos muy grandes cómo mamá deslía los paquetes. Mamá ha sacado unas bragas, y mira a papá, y se pone muy colorada. Papá se ríe muy fuerte. Yo no entiendo ni pum de lo que está pasando.

—¡Por curiosa! ¡Chafardera! —dice papá, y cada vez se ríe más fuerte.

Yo estoy en la luna de Valencia, que es lo que dice papá cuando no se entera de las cosas, o cuando se entera después de estar mucho tiempo sin enterarse. Entonces va y dice: y yo en la luna de Valencia. Pues eso, yo en la luna de Valencia.

Mamá ha vuelto a hacer el paquete, nerviosa, y mira a papá medio riéndose, medio enfadada. Luego saca, de otro paquete chiquitito, unas castañuelas, con unos lazos amarillos y colorados; eh, mira qué hay aquí, me parece que ha dicho, pero ya María Dolores ha dado un brinco y se las ha quitado de las manos, se las pone como una loca y va dando saltos.

—¡Pero si no sabes tocarlas! —le digo, yendo detrás de ella, a ver si me las deja poner a mí. Luego me acuerdo de que quedan más paquetes por desliar y me vuelvo a la mesa. Mamá está sacando un tren grande (la máquina, un vagón, otro vagón, otro vagón todavía, y venga pedazos de vía, y una caseta que debe ser la estación, y un poste con un cartel que dice atención al tren doble vía, puesto así como si fueran las aspas de un molino), y lo está montando encima de la mesa, apartando los platos.

—Que't sembla, nen?

Papá, al niño, a veces le habla en catalán y a veces no. Yo lo entiendo, pero no sé hablarlo.

Pero, bueno, los paquetes se han terminado. ¿Y entonces?

Mamá mira a papá de un modo raro, y luego me mira a mí. Me parece que me voy a echar a llorar, ya verás. Salgo corriendo y me meto en el cuarto y cierro la puerta, mientras oigo que mamá le dice a papá deberías tener más cuidado, te crees que no se da cuenta. Y arranco a llorar.

El Juan siempre dice que su hermano le ha dicho: tú ya eres un hombre, así que te vienes conmigo en el barco este verano. El Juan va a cumplir doce años.

Yo sólo tengo ocho. Pero a lo mejor también soy ya un hombre y es por eso que papá no ha traído ningún juguete para mí. Porque los hombres no tienen juguetes. El Juan siempre lo dice, cuando los otros, por Reyes, sacan sus cosas y él no tiene nada. Claro, es que los hombres no tienen juguetes. Eso debe ser. Y ya no lloro; la próxima vez que papá quiera echarse un pulso conmigo se las va a ver negras, porque yo ya soy un hombre y le voy a ganar.

JOSE BATLLO

Valencia, 29 3.º 1.º
BARCELONA - 15

PROHIBIDME A TROSTKY O A PETRARCA

ESCALERA DE DESDEÑO

Cae ya el día, y absorto
Apenas si levantas tu mirada
Ante el esplendor del sol. Quizás
Ver nacer la flor es ahora
La aventura más honda de tu espíritu.

Tu vida a solas
Está envuelta lentamente
En el dejo de la pena. Entras en la casa,
Con las cortinas enciendes el primer
Destello de las horas sin medida.

En el tiempo que empieza
A discurrir, agonizándote,
Envuelves tu mirada que se posa
Melancólica en el libro. Y así
Va tu vida. Sin presagios.

Te acecha la larga resonancia
De la noche, la inmovilidad
Del transcurrir, los elementos
Convocados a la vida; su sorda
Angustia te penetra.

Tu pobre alma recorre dura
Tanta escalera de desdeño.

ACORDE ANTIGUO

Tal vez el buen Gracián quisiera
Unirse a aquellos que tuvieron perdida
La suerte en tan dura época. Tal vez.

Mas en su peregrino viaje recurrió
En exceso al simbolismo, pensando
Quizás en así acercarse al hombre.

Se dice que en él habia
Honda preocupación española, mas
La entiendo disimulada en demasía.

En su negro pesimismo condenó
A casi todos los humanos
Y yo pienso que era justo
Si no estuviésemos ya de antemano condenados

Por una loca imagen a semejanza suya:
Sus intransigentes palabras que él tantas
veces defendió tan tristemente:

Someter la libertad
a tan hosca idea de la vida
fue el fin de su trabajo.

PUEDE MORIR

Es más triste levantar gestos,
ejemplos, plantas, espejos
impenetrables.

Es más triste
olvidar el cuerpo derribado,
la luz que cava la desgana,
el pie del preso perseguido.

Y aún es más triste defenderse de la vida
y quedarse sin imágenes,

sin criptas, zumos,
alegrías cualquiera
de dos pozos con gestos
sangrantes, laberintos.

Hay ráfagas de silencio
en puñados de alcohol,
halcones, y son tristes
los hombres distantes,
este arrebato de tu cordillera miserable,
y es triste el pronunciar mi nombre;
la aurora del más hermoso mar,

y sin duda que son tristes
los tristes cigarrillos pensativos
la vida afligida por las brumas,
las bocas de los metros, donde
uno puede morir, reclinado,
antiguo, hostil y duro.

ENCUENTRO COTIDIANO

Lo que adivina el corazón
se abrasa en las sombras
al anochecer, y al anochecer
cruzo la llegada de la noche
y, sin más razones ya, contemplo tu rostro
con mirada cálida
y me sumerjo en mi osadía y quizás
me atrevo a imaginar
el corredor hondo que viene a la vida
desde debajo de tu falda. Yo te espero
hasta el comienzo del sueño,
tal espíritu que recorre oscuros pensamientos,
y, vacío, dentro de una babel gris y silenciosa,
enumero mis grandes proyectos
como si aún faltara mucho para morir;
oscuros altares e implacable frío
en tan llena oscuridad,
más pura que ninguna.

Es la dulce y terrible morada
de la noche pues sólo ella
sabe dejarte sin dolor. Tinieblas
o bultos,
siempre la costumbre paso a paso
pero mirándose,
porque así canta la tentación elegida
entre mis ojos; pensamiento
que quiero ahora recoger
a pesar de la dicha que me embarga.
También tu regazo en el que se clavó el mío,
también tu llanto y sin duda
que tú lo sabías todo
entre tu tan alto amor.

AUTORRETRATO

Han pasado los días rodando con su frío
y me acribillo en himnos y enlazo
en mi memoria las ruinas
del tiempo, los goces oscuros,
los recuerdos de mi vida.

Redescubro las murallas, las naves,
la estirpe de los dioses, las múltiples
genealogías del mar, la soledad
empolvada de umbrales y de siembras.

Tiño los estanques, olvido
las culpas cotidianas,
desentierro tu mirada.

El destino
me atribuye los vientos, crezco
y doy un paso más hacia mi más
auténtico canalla.

LOS SKOPTSY

(1900, Siberia)

I

Con el corazón oscuro
Hubo alguien que un día descendió con ellos
Río abajo; remaban con esa fuerza que da la soledad
Al hombre. Condenados todos ellos estaban y eran
Compañeros de miseria.
Tan distintas las diversas causas
Que los había unido en la lucha contra el río
Helado.
Aquella gran barca que surcaba
La corriente del Lena parecía castigada por los dioses.

Y así ve acumular allí tanta desgracia.

Con Liova iban unos hombres que llamaban
Los skoptsy; vagamente había oído en alguna
Ocasión hablar de ellos: sin duda que ahora se tocaba
El mito con las manos. Largos vestidos
Blancos cubrían aquellos cuerpos, y, revestidos de pena,
Levantaban sus cantos solos en la noche.

Ante sus ojos atónitos pasaban rezando largas horas,
Hasta el alba. Y desde su niñez, con la dulzura de las palabras
Prometidas, ensalzaban violentamente
El bárbaro mandato: yo daré a los eunucos
nombre y poder, mejor que hijos e hijas.
Así se igualaban las almas, henchidas
De terror y violencia,
sin duda para mejor guardar
El sábado: la maldición que apretaba aquellas vidas.

II

Es suerte que él los haya acompañado
porque de este modo la mirada que echó al mundo
Se mezcló, en trágica circunstancia, con aquella secta
de fanáticos que quería vivir en santidad,

y así la vida
se maravilla hoy ante verdad tan asombrosa,
historia violenta que se lee a las páginas
de un libro, en las horas pesadas de la noche: Para llegar
a su Dios era necesario castrarse.
No seré yo quien juzgue tan bárbaras acciones,
Mas el hecho ahí está, mostrando intransigencia.
Y aún, entre tanta
Desgracia, uno abandona por completo los dogmas al saber
Que el zar fue uno de ellos.
Cubrió el hielo
sus vidas, como el mismo nos dice,
pero eran al menos puras
pues se condenaron a no poder fornicar en sus pasiones
con otro hombre
o mujer.

Ninguno dudó al elegir tan triste suerte

III

Mas en breve nota, al pie del libro, uno recuerda
Con asombro su hombría de bien, sus gentiles
Preferencias.
Y es que jamás podrán olvidar ellos
La voz divina que nació de las palabras
Del estúpido profeta, varón justo si hubo alguno, Isaías, hombre
Que nunca dio lugar a lo trivial sino a la pena,
Y de ahí las largas horas días del destierro,
La frenética presencia del río,
Y todo su ardor al remar.

IV

Otros sentimientos se unían a aquella oscura
Manera de ser, que asombran a su trágico
Acompañante: Con austero espíritu
Frenéticamente les preguntaba por su visible infierno, por las comunas
Levantadas en sus tierras.
Quizás por ello ahora la dura
Suerte los haya unido.

Y se veían atraídos
Sin cesar a sus preguntas,
A pesar del temor de Liova a resultar ingenuo.

Del Capital
Mas adelante ya supo juzgar mejor pues identificó
Su espíritu con este solo libro,
pero no obstante
Una cierta admiración siguió prevaleciendo siempre: la ausencia
De la tierra y la creencia fuerte los había unido,
De ahí
Quizás su rectitud y saña que en guerra civil defendió
El país.
Mas ahora desciende aquel gran rio acompañado de plegarias.
Y va triste hacia su exilio.
Y cansado mira tantos años que demasiado pueden durar.

V

Ahora comprendo oscuramente que todos los gobiernos persiguen
Al hombre que apoya al hombre mismo. Así vivo,
Solo, en esta choza abandonada por el buscador de oro.
Buscador de la vida a costa de su vida.
Pero Liova edad tuvo en la que pudo soñar
Y ahora tiembla el joven
Con su mujer y su pequeño hijo, estamos transidos
por el frío.
Y a pesar de tantas cosas piensa y escribe:
desde esta cansada miseria enumera los problemas que un día agi-
[tarán al mundo.

DOS CUERPOS

Espero el centro de mi corazón
sus piezas benditas, sus astillas
enfermas: guitarrista de hoy.
Beso como un loco mi sombra,
aquellas fotos que me llenan
de un miedo antiquísimo

y me hundo, vesánico,
en el remordimiento que espera
respuesta, mas nunca me avergüenza.

Temo las nieblas tempranas, tus instantes
extraños, los cuerpos
salpicados de silencio, otra vida.

Simiento austeramente los frutos
y su néctar, la muerte
entretenida que me roza
tal roza al oscuro labrador
que desentierra encajes hoscos
y melancólicos.

Tomo asiento en las plazas al ocaso
y entonces es sencillo el tiempo, y tu amor,
las sombras, los torrentes de sombras.

NIÑO EN LA ESCALINATA

En mi desnuda inocencia
vengo de soltar mi azor
y alimento mi invisible anillo;
confundo el mar, llaga mortal,
y, en la noche de agosto,
desemboco en el increado mundo,
yo, a solas, con mi raza
triste, defiendo
el territorio del llanto
y quedo libre, cumplo
el resplandor de las torres
y oigo murmurar las exequias
profanas, selladas de ceniza.
Vengo de soltar mi azor
y tu desgracia abrasa
los enojos y también abrasa
tu cabello el mediodía
con el mismo cariño
que abrasa mi infantil procacidad.

En el alto amor atestiguo con la violencia
del orballo tu entrega al otro y traslado
la torpe muerte y mi infelicidad
al trifauce regazo de Plutón:
donde se afligen las noches
y levantan los cuerpos clamores
del deseo. Del bien
que espero ¿qué insaciable
locura es ésta? Vuelvo
a abrir los ojos
y veo naufragios infinitos,
escorias mientras dura la vida
o se alimentan los anillos.
Cadáveres entreveo en mi memoria
tus quemados vicios, tus inigualables
perfecciones ateridas de malicia;
carne estremecida, pechos cálidos,
ahora hay
influencia de algo distante,
fundador tuyo.

MUJER EN EL MURO

En la víspera del dolor,
pidiendo humildemente a tu puerta
he burlado torpemente el olvido,
he dejado el trabajo
y me abrigo en la fuga de la playa,
en las lámparas; con la voz primera
que no rehúye las cosas dichas,
como atormentado y furibundo
yo ahora las rehúyo. Iba
a marcarme con tu vida
porque ante mí siempre alzabas
el deleite de millones
de crepúsculos.
Ha caído
el día y recojo la moneda torpe
que servirá para el dolor
y para el beso, quizás para el primero
y mercenario amor.

Criatura fantasmal.
En la mañana estéril
comprendo que afuera está el mendigo,
está la nieve, que afuera
la hiedra abraza las columnas
de la casa; sabes que en el pórtico
arrancan los caminos de la acrópolis,
que afuera, por fin luz, olvidarás
tu amor, renacerás en la materia.

AL JUEZ DE LA VIDA Y LA ELEGANCIA

I

Estaba roto por la noche
y me ungí entonces con perfume de nardos.
Cantó el gallo e hice rociar mi cuerpo
con vino puro para que fuera más alegre
mi lectura de Petronio, mi camino
hasta la asamblea de los dioses.
No sé por qué escogí la muerte,
quizás porque ya no era diestro en la caza,
aunque llevara bien la edad,
pues tenía el pelo negro como el cuervo.
Viví mal, no lo duden, sirva como ejemplo
que malvendí todos mis bienes. Ahora
sólo llevo conmigo esta ánfora
en la que quiero que se laven mis huesos.
Vendrá Mercurio a recibirme a la orilla del mar

II

Comenzó así el festín, y como ordena nuestro juez
yo supe elegir al muchacho más hermoso.
Dicen que tenía los ojos oscuros, los labios
incitantes. No hagan caso. Aunque bello, era vulgar,

pero yo empeñé toda mi fortuna
para que fuera castrado en Delos.
Apuramos la copa del poeta
y llevado por la torpeza del vino
dejé en sus labios los besos más inmundos.
Recordé entonces que aún todo me pertenecía.

III

Oí nacer la noche,
y, abandonando en soledad a mi amado,
vestí mi túnica. Un esclavo
sostenía el orinal de plata
y Petronio, al verme, con una cierta nostalgia
dejó sus juegos.
Bajo una estatua de mármol,
quiza Afrodita, no recuerdo,
hablamos de mi muerte.
Libre de toda virtud
quedaba ya mi cuerpo.

IV

Había lamentos, miradas luminosas,
mientras el emperador firmó la indigna
orden; en mi conocido destino había
sombras jóvenes, regazos,
una poderosa alegría, estaba
roto por la noche. Como hombre
lo di y lo probé todo.

V

Abrumado por la pena.
Uno a uno cayeron los eslabones infinitos.

Ya no es tiempo de deseos
ni hay luz entre las horas del día,

ebrio de lástima, recuerdo
la más minuciosa de las cosas,
por el pecho me sube un vaho
de lujuria: quizás el amor mercenario
perdura en mi memoria.
El rostro entre las manos, pensativo,
he mandado volver a cerrar mis venas.

VI

Ciego de ira he roto el sello
del emperador y he abierto de nuevo
mis heridas. Pido al eunuco
que relea en voz alta
algún pasaje de su Satiricón
y, visionario, me despido de la vida.

LO MISMO

Existe el corazón ardiente, regado en lágrimas,
y existe el nombre de las cosas,
la melodía desnuda
que se retiene en los labios,
también hay miedo puro,
el cansancio, misteriosamente.

Los mismos ríos. A veces
está la tierra sosegada
en los veranos, sellada
la tristeza; la ilusión,
dolorosa bajo los ojos
fatigados.

Los mismos días.
Vuelven las manos del hombre
a evocar alientos, gestos
casi repetidos, largas

inocencias. Cada día
está hecho para abrazar
dulzuras muertas
y bien muertas.

Las mismas penas.
Violentas o desnudas
las heridas, los senos,
los sueños transcurridos.
Siempre
es violento el silencio,
la lluvia, incluso
la hora mágica, locuras.

Existe la tristeza al caer la tarde,
se oscurece la tierra, los labios,
acaba el amor, bien,
está bien que acabe el amor,
comenzará otro. Y siempre
los mismos días, los mismos
ríos, las mismas penas,
el mismo arrojo, las mismas
cosas, una melodía desnuda
regada en lágrimas. El miedo,
el cansancio, misteriosamente.

SALMO

En la luz de la mañana yo os digo
lágrimas y las lágrimas se mezclarán
amargamente bajo la luz de la mañana.
Habladme de que puedo llegar a la muerte
y la muerte se alzará trastornada
en el espacio. Decidme
lágrimas que corren por los gestos
cansados. Aún puedo llegar a la muerte,
trastornado, que corren por los gestos
cansados de mi cara. Contemplad
ahora la dulzura de los cuerpos,

quizás la luz del mar, ahora
la tristeza oscura de tus labios. Os digo:
mirad la dulzura de los cuerpos,
que no prohiban el viento o el secreto,
mirad el viento, las ramas puras
del manzano. Aún la muerte.
Mirad cómo agoniza la hermosura.
Decidme: lágrimas. Aún poseo el corazón
y me habláis con lenguas metálicas
revestidas de cifras y de ropajes negros.
Prohibidme algo en mi alcoba
y llegaremos hasta el borde. Ya sé
que no hemos sido elegidos: llore
simplemente el corazón vestido
de pesares. Prohibidme algo en mi reino,
prohibidme a Trostky o a Petrarca.
En el silencio de mi alcoba
tienen cabida los errantes,
que yo dibujaré la tristeza
de sus labios. Os digo: no viváis
así, decid las palabras
de la luz.

TRIBU DE SIMEI

I

Como la voz con voluntad de luz
él no siguió el mandato de Dios
porque los hombres torcieron su corazón:
como la voz dejada en el murmullo,
entre los fresnos alineados,
guardaba en tazas de plata la sangre
que, después, en holocausto,
derramaria ante el altar.
Por el pecado cometido
irritó a Dios, al Dios
lavado por escarchas,
mas fue dichoso: quebrantaba

encinas y encinas de palabras,
engendraba embellecidos
o violentos delirios
y tal un día moribundo, bajo
la hierba, fue entonces que circuncidó
su corazón.
Y ahora, cuando
van a aventarse sus cenizas
en las noches quemadas,
recuerda los otoños,
los orígenes de la tribu de Simei.

II

Emerge ahora de los hombres.
Cierto que Beria muchos hijos
no tuvo pero se reunían en cavernas
que eran lugar de tormentosas
orgías. Y estaban engranadas sus vidas
en el vicio.
Delirios de bocas frente a bocas,
miradas llenas de deseos
y anhelantes bocas
frente a bocas, labios
de pereza familiar,
arañados senderos
que pulsaban los sexos
somnolientos en tan turbada
oscuridad, quebrándose
para mejor así ayuntarse,
siguiendo los dictados de Venus.

III

Si emerges ahora de los hombres
comprenderás que ninguna cosa
se engendra de la nada y de ahí
nuestro perpetuo descontento
ante tal naturaleza, nueva

soledad y alegría que hace
renacer la tierra es lo que buscan
entonces nuestras vidas:
al fin es difícil creer en Dios
y regresar de nuevo a la salvaje
alegría de las noches.

IV

Si eres hombre esparcirás flores:
comprende que algunos filósofos
reflexionan con lentitud de pájaros;
pero esto no nos impide
conocer las dotes venéreas
de Beria: entre tanto (si eres
hombre tendrás el corazón de oro)
vaguemos con nuestra
carga en los hombros: extenuados.
Ayudadme pues a clavar este aviso
en mi puerta. En las lagunas
aún hay lluvia y podremos
disculpar a aquellos
que no cumplen el mandato
divino: si nos contemplamos
bien nuestras mismas nubes
están rotas.

V

Sería prolijo relatar los radiantes
vicios de aquella tribu
pues debemos evitar un problema
que a todos nos atañe. Olvidémoslos
entonces en honor de sus esclavos.
Además su muerte nos excusa
de añadir fuego a la hoguera.
Recordemos solamente sus lúcidas
miradas. Van errantes de palidez

su vida y nuestras vidas:
como que no siguieron el mandato
de Dios.

TRISTE SORTILEGIO

Para llegar a todo lo que fue mío,
a los tristes años y a las noches que envuelven
la consternación, la muerte, casi
he apurado la memoria
del tiempo y el vacío
que después deja la luz.
He sobrellevado el desdén
altivo de los días
y he existido. Lleno
de tristeza, aunque con oscuro
deseo, comprendo ahora
la imposible mirada
de Dios y es difícil
soñar,
abrir esta ventana para echarse
a morir: lamento prodigioso
es ahora la vida. Hay
anchos pasillos en la casa
para llegar a todo
lo que es nuestro. (Al retirarse
el sol alguien queda con fiebre
y entonces lo estremece
la llama quieta de las horas
perdidas.) Y en mi agitación
comprendo que me he olvidado
de vivir, de mirar desde
mis ojos grises cómo se precipita
el arroyo cristalino, cómo estalla
la ola en el mar y se rompe
el dolor palpitante de la luz
mientras las ondas oscuras recuerdan
gravemente la amargura
de la consternación, la muerte

silenciosa de los cuerpos. Tanto tiempo
para morir! Vanamente, con desdén
contemplo las turbadas redes
del destino y sus afanes: nada
me impide llegar al triste sortilegio
de lo que fue mío, la vida aquella
que bien pudo ser nuestra.

AUN

Nace el amor tras largo padecer
y es soledad de yermo y camino pálido,
nace el amor. Recuerda que ha pasado
entre las sombras. Insomne y angustiada
su voz, nace el amor a la sombra
del muro cubierto por la hiedra,
murmura tímido y nos da su ardiente
melodía, sus versos silenciosos;
olvida las voces trastornadas
entre el viento y los teléfonos,
recoge a las muchachas jadeantes.
Lleno de pesadumbre pienso
en las sombras del amor
y cada vez son más frágiles
y tristes: mi vida gastada
en paz, voy quedándome muerto.
Se duelen mis zapatos deshechos,
naufrago entre tragedias áridas,
laberintos incalculables, días
lastimeros, torbellinos de brumas
tras mis huellas. Mis ojos,
y el murmullo silencioso
de las frutas, ante los sueños
amontonados en los días,
basta su eternidad de penas
que no pesan para que cumpla
mi condena. Nace el amor
entre helechos y lujuria,
entre alarmados corazones
palpitando entre la hierba,

entre soldados que estallan
de gozo y hablan solos,
mágicas doncellas desnudas,
muchachos jadeantes. Música
y por desgracia, algo de oficio
es el amor. Pero también nace
entre pastores torpes
y crisantemos pálidos. Se oyen
en el nocturno los adioses
y hacen que dejemos de vivir
o que vivamos. Un tiempo
de canciones se levanta
entre mi pecho y el silencio.

MANUEL VILANOVA

Polígono de Coya, 16
VIGO

SOBRE LA IMPOSIBILIDAD DE LA BIBLIOTECA DE BABEL

I

1. En uno de los más conocidos cuentos de Borges ocurre el siguiente parágrafo: «Este pensador observó que todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: No hay en la vasta biblioteca dos libros idénticos. De esas premisas incontrovertibles dedujo que la biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito), o sea todo lo que es dable expresar en todos los idiomas.»

2. Un buen amigo mío, aficionado a los crucigramas y a los acertijos matemáticos, discrepa, respetuosamente, del escritor argentino, en los tres aspectos que a continuación detallo:

A) Puede haber idiomas (y, de hecho, los hay) que no utilicen nuestro alfabeto ni fonemas equivalentes a los nuestros; esos idiomas no estarían representados en la Biblioteca de Babel.

B) Borges habla de «combinaciones» cuando debería hablar de «variaciones»; en todas las combinaciones posibles de los 25 elementos, si aparece una vez la palabra «amor», no podrá aparecer la palabra «roma», puesto que dos combinaciones sólo son distintas cuando varía algún elemento o su número.

C) Dando por supuesto que Borges quería usar el concepto de «variación», caben dos posiblidades:

α) que las variaciones de esos 25 elementos sean sin repetición,
β) que sean con repetición.

Excluimos la hipótesis α, dado que en tal caso son muy pocos los libros que se podrían escribir. Exactamente:

$$V_{25,1}+V_{25,2}+\ldots+\ldots+V_{25,24}+V_{25,25}$$

o, lo que es lo mismo,

$$25+25\times 24+\ldots+\ldots+25!$$

teniendo en cuenta, además, que los menores de estos «libros» estarían compuestos por un único elemento (letra, espacio, punto o coma), y los mayores, por 25.

Admitida la hipótesis β, las variaciones no pueden ser limitadas, porque, en el supuesto de que un libro repita, por ejemplo, el elemento «a» un número de veces tan alto como queramos, siempre podrá haber otro libro que lo repita una vez más. Es el caso de nuestro sistema de numeración: las variaciones posibles con 10 elementos (las nueve cifras significativas y el cero) son ilimitadas; nunca se podrán escribir todos los números; siempre se le podrá añadir una cifra más al último escrito.

3. Mi amigo, tras explicarnos todo esto, papel y pluma en mano, sonríe vanidosamente. «¡Y pensar que se ha alabado la cultura matemática de Borges!...», dice. Y luego añade: «Ríase usted de la cultura de los escritores: la mayoría son unos charlatanes que han leído cuatro libros (algunos, ni eso) y se creen con derecho a hablar de cualquier cosa.»

II

1. Pero he aquí que, en el mismo cuento, aparece escrito lo siguiente: «Cada libro [en la Biblioteca de Babel] es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro».

2. Otro de mis amigos, silencioso oyente hasta entonces, lee en voz alta el anterior párrafo, y luego arguye:

A) Las obras que se pueden escribir no ocupan todas ellas, obviamente, un volumen de cuatrocientas diez páginas, por tanto:

α) unos libros han de contener varias obras de menor extensión;

β) otros han de ser partes (tomos) de obras más amplias;

γ) algunos volúmenes, no sabemos ahora si pocos o muchos, abarcarán una obra completa.

B) Con ayuda de una sencilla fórmula matemática, se puede calcular fácilmente el número de libros que comprende el apartado γ). En efecto: las variaciones con repetición de orden n entre m elementos vienen dadas por la fórmula

$$V'_{m,n}=m^n$$

En nuestro caso,

$$m = 25$$

$$n = 410 \times 40 \times 80 = 1.312.000$$

dando por supuesto que dentro del 80 van incluidos tanto las letras como los puntos, las comas y los espacios en blanco. Por tanto,

$$V'_{m,n} = 25^{1.312.000}$$

que es, como quería Borges, una cantidad bastante elevada, aunque finita.

C) No vamos a calcular, resultaría excesivamente laborioso, el número de obras que comprende el apartado α). Bástenos saber que todas ellas estarían incluidas dentro del grupo γ). Esto es, que para poseerlas no sería preciso añadir ni un solo volumen a la biblioteca.

D) Lo mismo ocurre con β). En resumen, todas las obras que contengan un número de elementos inferior a $25^{1.312.000} \times 1.312.000$ estarán incluidas en la Biblioteca de Babel (bien ocupando parte de un tomo, un tomo entero o varios tomos). Pero una obra que contenga un solo elemento más de los citados, ya no pertenecerá a la biblioteca. Y como se pueden ir repitiendo los elementos hasta el infinito, de la biblioteca faltarán infinitos libros.

3. Entre mis dos amigos se entabló entonces el siguiente coloquio:

—¿No lo decía yo? Pretendía Borges poseer en su biblioteca todos los libros del mundo, y le faltaban infinitos.

—Pero me temo que tal vez no se ha percatado usted de un pequeño detalle: el tamaño de los libros que faltan. ¿Se ha fijado en que habían de tener millones y millones de páginas? Qué digo: millones de tomos.

—¿Cómo es eso? No lo entiendo.

—Pues es muy fácil de entender, querido amigo. Dentro, y es un ejemplo, de las variaciones con repetición de tres elementos tomados catorce a catorce (se trata del conocido caso de los boletos de apuestas deportivas) ya van incluidas las de esos mismos elementos tomados trece a trece, doce a doce, etcétera.

—Conforme.

—Y también las variaciones de idénticos elementos tomados quince a quince, dieciséis a dieciséis...

—En eso ya no estoy de acuerdo.

—Hay el triplo de variaciones tomadas quince a quince que tomadas catorce a catorce, por la sencilla razón de que a cada una de las

variaciones de orden catorce se le puede añadir un uno, un dos o una equis, formándose así tres de orden quince. A cada tomo se le puede añadir el comienzo de otro tomo, formándose de esa forma variaciones de orden superior.

—¡Si usted lo dice!... Yo no lo acabo de entender.

—Piense un poco en ello y lo comprenderá. Claro que los libros de la biblioteca no serían rígidos: las mismas páginas pueden ser consideradas como pertenecientes a múltiples obras.

4. —¿Y cómo podría aumentarse el catálogo de la biblioteca? —pregunté yo, que, aburrido al principio, había ido poco a poco interesándome por la cuestión.

—Se podría aumentar aumentando el formato de los libros, porque entonces el índice de la potencia

$$m^n$$

sería mayor, y, por ende, sería mayor la potencia. Curiosamente, la biblioteca sólo tendría infinitos volúmenes en el caso de que fuera infinito el número de páginas de cada libro, el tamaño de las páginas o la cantidad de elementos que entran en cada una, ya que en ese caso

$$m^{\infty}=\infty$$

—Pero bajo tal supuesto, la vasta biblioteca sería perfectamente inútil: en uno cualquiera de los libros cabría el contenido de todos.

III

Cuando mi segundo amigo hubo dicho todo lo que tenía que decir, el primero, que había estado rumiando sus argumentos, puso el siguiente colofón a la disputa:

—En realidad, para que un libro falte de la biblioteca, no es preciso que sea mayor que todos los libros juntos, basta con que supere a la veinticincoava parte.

Sonriendo ante nuestro desconcierto, añadió:

—El número de veces que en la Biblioteca de Babel se repite cada elemento es igual a

$$\frac{25^{1.312.000}\times 1.312.000}{25}$$

Si en algún libro un elemento se repite una vez más, lógicamente, no podrá estar incluido en la biblioteca.

Mi amigo sonreía triunfal, pero yo pensaba (aunque no dije nada para no alargar la discusión): «A menos que las mismas páginas no vuelvan a ser consideradas más de una vez como pertenecientes a idéntico libro.» ¡Endiablado Borges!

JOSE LUIS GARCIA MARTIN

Pedrisca, 17, 1.º izquierda.
AVILES

POESIA CONCRETA ESPAÑOLA: JALONES DE UNA AVENTURA

La poesía concreta española es aún un fenómeno relativamente nuevo, ante el cual la mejor postura a adoptar es la de una atenta observación, que vaya entregando materiales para una valoración total todavía no viable. Por mi parte, he querido contribuir con este primer estudio, más que nada aproximativo, centrado en cuatro ejes complementarios: la primera entrega de libros N.O., la primera entrega de libros de El anillo del cocodrilo, otras publicaciones y un repaso a la historia y teorizaciones de sus autores. El carácter fragmentario y la aparición dispersa de las manifestaciones de poesía concreta española creo que obligan a este tipo de apartes, al menos con vistas a una síntesis progresiva.

1. TRES PROMESAS N.O.

La primera entrega de libros N.O. incluía *Este protervo zas* (1969), de Fernando Millán; *Concretos uno* (1969), de Enrique Uribe, y *NNNNO* (1970), de Amado Ramón Millán. Con ellos, sus autores hicieron su primera salida «libresca», más allá de piezas sueltas publicadas en revistas o presentadas en exposiciones, y la poesía concreta española tuvo también sus primeros libros. Del conjunto, puede decirse que significó, sobre todo, una promesa, es decir, que interesaban los planteamientos subyacentes más que las obras mismas: destrucción del discurso en base a toda una serie de cortes, mezclas, sustituciones de las palabras por elementos extraños, etc.; descubrimiento de la página como un espacio nuevo, donde letras y blancos se conjugan para formar ambos el poema; aprovechamiento de la dimensión visual y la dimensión auditiva tanto como de la semántica; establecimiento de un tipo original de discurso, con desarrollos paralelos, sintéticos, alternantes, etc. En todo caso, no sería vano considerar cada libro por separado, sobre todo teniendo en cuenta que se trata ya de autores, en el sentido de una continuidad y un trabajo peculiar, y no sólo —como pudo pensarse alguna vez— de un grupo más o menos ho-

mogéneo, más o menos sostenidos los unos por los otros, sin perceptibles individualidades que lo trascendieran.

Este protervo zas, de Fernando Millán, son poemas fechados en 1967 y 1968. Dejando por el momento un prólogo algo petulante, el libro se divide en tres partes. En la primera se trata sobre todo de dar un vuelvo al discurso, en desarrollos fragmentarios distribuidos espacialmente como figuras abiertas. Creo que dos son los mejores ejemplos, y en general las piezas capaces de quedar hoy:

playa

triste
triste
co
razones
vientos
alas
todo
es otro mar
otro corazón
otro amor

y:

derrota
cuando
de rota que
tu
no regresas
y cuando?
cuando fue
no
regreses

En la primera, se cumple esa visualidad que no sólo incide sobre el significado —en este caso un lirismo de amor frustrado, bastante tradicional en sí mismo—, sino que le da forma, es decir, configura el texto en determinado sentido que, una vez visto así, puede considerarse definitivo, como su cristalización mejor. Pensar que, puestas las palabras en versos unos debajo de otros, el poema vendría a

reducirse a ese contenido y lenguaje tradicionales, sería ya estar arbitrariamente deslindando lo que se presenta en su unidad, como una elaboración distinta, nueva. La segunda pieza, por su parte, es una buena muestra de ese desarrollo suelto, de esa particular sintaxis hecha con frases apenas enunciadas, con palabras polivalentes, dispuestas en la página de manera que, al mismo tiempo, plasman visualmente un cierto modo de discurso fragmentario y expresan su ritmo espasmódico, tanto como giran sutilmente el sentido desde el «no regresas» hasta el «no regreses», instaurando un movimiento de gran eficacia al interior del poema. El resto de *Este protervo zas* no destacaría por encima de las dos piezas reproducidas: homenajes ingeniosos a Huidobro, Larrea, Cummings, Gomringer —siempre quedando mal en comparación con poemas de esos autores— y, el mejor, a un maestro de escuela, en la segunda parte; y destrucciones elementales del discurso en base a cortes del texto, dispuesto en bloques, en la tercera parte. Una nota final pudiera hacerse, y sería sobre la pobreza de lenguaje general en el libro. Cierto que la intención sintética de la poesía concreta tiende a la utilización de muy pocas palabras, pero de algún modo, si se quiere que estas sean palabras-claves, debe cuidarse más la selección: con tantos «como / nunca / también / que / para / yo / siempre / detenido / nosotros», etcétera, se corre el riesgo de la monotonía, que no salvará ninguna disposición geométrica más o menos curiosa. De hecho, tal pobreza de lenguaje es aplicable en conjunto a los tres libros en cuestión, y hubiera podido hacer pensar en si, acaso, uno de los secretos de estos poetas era que no sabían escribir otra cosa. Esta sugerencia bastante perversa la deslizo, sobre todo, en vistas a que los libros posteriores han negado su validez para el grupo como tal, aunque quede la duda respecto a algunos autores.

Concretos uno, de Enrique Uribe, es el libro más viejo, fechado entre 1963 y 1965. Su peculiaridad reside, sobre todo, en utilizar decididamente el francés y el inglés, honrando ese postulado de lengua supranacional que para sí quiere la poesía concreta. Aparte de esta razón de principio, las palabras extranjeras cumplen aquí una función de ampliar las posibilidades asociativas, enrarecer ciertas expresiones, y también concentrar el efecto, creando al mismo tiempo ritmos. No es, desde luego, igual escribir «yellow MARTA» o «charming MARTA» que «amarilla MARTA» y «encantadora MARTA», por ejemplo. Precisamente ese poema, uno de los mejores del libro, coincide con Fernando Millán en el logro de una pieza amorosa nueva, original, que impone su frescura gracias al ritmo —visual y fonético— de la repetición del nombre, al que se le otorgan atributos tan variados e

inéditos como MARTA «teología / lluvia / roja / dios / tristeza / mar», etcétera. Reproducir la pieza es, además de darla como muestra, cumplir un poco antológicamente con unos libros de reducidísima circulación —300 ejemplares cada uno—, distribuidos casi exclusivamente fuera de España:

lovely MARTA dear MARTA charming MARTA pretty MARTA

poetry MARTA theology MARTA music MARTA

. god MARTA

day MARTA night MARTA

sun MARTA rain MARTA wind MARTA

sea MARTA

blue MARTA red MARTA white MARTA green MARTA yellow MARTA

happiness MARTA sadness MARTA

love MARTA

La otra pieza a destacar sería un ejemplo interesantísimo, y casi único, de poesía concreta crítica —a relacionar, sobre todo, con los trabajos del grupo brasileño Noigandres—, en que se logra un cierto desarrollo absurdista erigido sobre la destrucción de una frase común a la que se le inyecta un elemento descentrador, la palabra «cebolla», que en inglés permite el juego con la palabra «unión» —onion/union—. Aquí se tiene, pues, otra muestra de desarrollo abierto, de sintaxis renovada, de aprovechamiento de la dimensión fonética tanto como de la semántica:

la unión hace la fuerza
the union hace la fuerza
the fuerza hace la onion
the onion makes la onion
la fuerza hace la unión
¿la unión hace la unión?
¿la unión hace la fuerza?
LA FUERZA HACE LA FUERZA

Por lo que respecta a los demás poemas, padecerían en general de una pobreza de lenguaje más evidente que en el libro de F. Millán, en cuanto que, por una parte, carecen de apoyatura —o disimulo, en

su caso— gráfica, mientras que, por otra, representan intentos conceptuales más ambiciosos. La banalidad, y hasta por momentos el ridículo, rondan a estas series de palabras donde lo que se destaca no es, como se exigiría, una selección significativa hecha en el conjunto del lenguaje, sino más bien la intercambiabilidad de términos que, al no funcionar la articulación, frustran la intención expresiva del poema. Hacer, por ejemplo, una columna de: «tempestad / muerte / obsesión / ¿paz? / angustia / jazz / muerte», no llega a ningún resultado, y ni queda potenciado el poema ni las palabras que lo forman. Aquí, pues, habría que llamar la atención sobre la flaqueza del proyecto, si como poesía sobre todo en el campo específico de la poesía concreta: se trata de una «constelación» no lograda, por falta de elaboración y, más aún, de cálculo entre el material lingüístico y la meta semántica. Creo que de todo el resto de *Concretos uno*, exceptuadas las piezas reproducidas, no cabría destacar más que el efecto inmediato que produce el triángulo de la palabra «nada», dispuesta repetidas veces aumentando el dibujo desde la cúspide.

NNNNO, de Amado Ramón Millán, es posiblemente el mejor de los tres libros, en todo caso el más duro, sólido, conflictivo temática y formalmente, y el más rico en recursos y en lenguaje. El enunciado general sería el de la destrucción del discurso, pero también del sentido, trabajando de diversas maneras sobre un material lingüístico-semántico que tiene que ver con la angustia. Un repaso de palabras sería elocuente; si por un lado coincide con Uribe en el uso de «nada / hastío / muerte», encontramos mucho más: «pánico / acorralado / ausencias / descomposición / ruptura / aniquilamiento / sucumbiendo / renunciar / huir / olvidar / oscuridades», etc., mientras que agrega un filón peculiar, que de alguna manera hace pensar en la expresividad surrealista: «esperma / buzo / hormigas / paquidermos / muñecas / canguro / momias», incluso montadas en una imaginería, si no desarrollada por la fragmentación que sufre el texto, sí destacándose aquí y allá: «niños disecados / cazador emplumado / bacterias frenéticas / camiones de nada», etc. En cuanto a los mecanismos de destrucción del discurso, se trata de un amplio arsenal: mezcla de palabras y sílabas; sustitución de parte de la frase por rayas u elementos como puntos, etcéteras, letras del alfabeto amontonadas; abreviaturas irreconocibles; invención de palabras sin sentido, acumulación de letras; disposición de frases y bloques al través de la página, invertidos, verticalmente; mayusculización de letras arbitrariamente al interior de la palabra; espaciamiento de sílabas, etcétera.

Creo que en esta sistemática tarea de destrucción encuentra el libro de A. R. Millán su mayor fuerza, pero también se realiza, en el mismo movimiento, una cierta creación expresiva; se cristaliza un sentido que, aunado a los manejos destructivos, significa igualmente desesperación, vacío, muerte. Esto se logra, además de en las palabras e imágenes apuntadas, en determinadas anécdotas esbozadas al fondo de algunas piezas, como eventuales elementos narrativos que dejan entrever un «hecho», una «acción», unas referencias cotidianas que dan carne al trayecto formal: el perfil de una calle, una fecha, un gesto. Así, llega a plasmarse una belleza áspera, como en este poema, que considero de los mejores del libro:

paralelo suaves. uno. noquisiera. sótanos brav
os estrellen. partícula. ordenan o corte difum
inos. y fumarán desde ladrillos miestridente (
repentino) al cazador emplumado. lejanian somb
ras. en labio, para vecino migratorio he
. con ambición sola de campanas atemorizó arci
lla dénsamente arcillas. sobre. hormigas han d
evorado un automóvil verde. aniquilar en tanto
lo. habeis coartado ciertos-helechos-que quizá
broten hasta volveré. peones de lluvia respeta
ndo impulsos. juiciamos cuestión: serecito/ha
cia. números. peste. las gargantas hizo. aperci
ves. claro aquella tarde pasmosa desde. transp
arente.

En general, el trabajo de *NNNNO* parece, pues, el más personal de esta primera entrega, el más maduro, y también —aunque esto algunos puedan considerarlo como no-valor o, incluso, como negativo respecto a la poesía concreta— el más preocupado por la dimensión semántica. Cierto que el aspecto fonético apenas juega, pero, en cambio, la variedad de tratamientos visuales es la más rica de los tres. Su lectura, que puede hacerse como un solo texto, encontrará desde luego bajadas de tensión, y cierta tendencia a la repetición de modelos, con pocos cambios —lo cual ocurre, por otra parte, con la mayoría de los poetas, incluso de los grandes—. Pero el carácter de aventura que quise destacar en el título de este estudio, creo que es con *NNNNO* donde mejor se cumple, aventura de escritura y, en contrapartida, aventura del lector, que queda libre para trabajar con los poemas. El hecho de que el libro de A. R. Millán esté fechado

en 1969 invitaría a sugerir la idea de un curioso avance en esta poesía, desde los *Concretos uno,* de 1963-65, pasando por *Este protervo zas,* de 1967-68, hasta llegar, por entonces, a *NNNNO.*

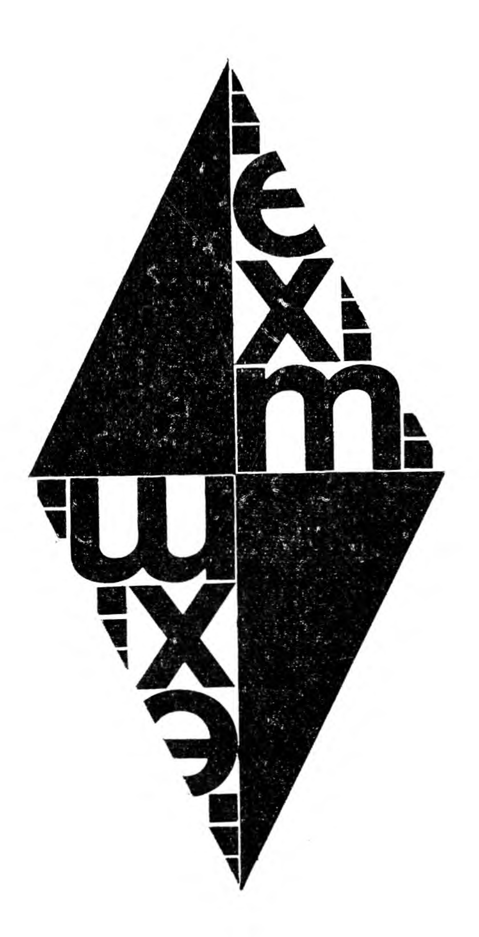
2. TRES PASOS ADELANTE

La segunda entrega de los concretos se compone, por ahora, de otros tres libros: *Textos y antitextos* (1970), de Fernando Millán; *La cabellera de Berenice* (1971), de José María Montells, y *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* (1971), de Alfonso López Gradolí. Con ellos tenemos el segundo libro de Millán, el primero de Montells y el segundo de Gradolí, aunque la obra anterior de éste, *El sabor del sol* (1968), no tenía nada que ver con la poesía concreta, siendo más que otra cosa un poemario lírico tradicional. Las primeras constataciones que se imponen son dos: en conjunto, la aparición de estos libros significa una superación, el dejar atrás una etapa de algún modo «artesanal», para entrar en una de mayores exigencias —y mayor trabajo— formal, y al mismo tiempo técnico. También, se configuran tres líneas peculiares, no más o menos variantes sobre un modo de escritura similar, como en la primera entrega, sino radicalmente distintas, emparentadas ahora únicamente por acogerse a los mismos enunciados generales de experimentación, preponderancia de lo visual, etc., y al título común de poesía concreta. Así, es necesario examinar cada obra.

Textos y antitextos, de F. Millán, es el libro más radicalmente «ilegible», de manera tradicional. Su primera parte se dedica al establecimiento de una especie de nueva belleza, de signo casi exclusivamente visual, donde letras, números y negros —rectángulos, triángulos, líneas— crean atractivas figuras plásticas, a veces con sugerencias cinéticas. El conjunto puede dejar frío a un lector, pero resulta agradable como «espectáculo». En todo caso, la utilización del signo lingüístico o numérico como material plástico queda consumada, al mismo tiempo que se renuncia a lo semántico. Una muestra pudiera darse en el grabado de la página siguiente.

Las segunda, tercera y cuarta partes del libro no parecen tan diferenciadas. Tres tipos de piezas cabe distinguir, distribuidas un poco indiscriminadamente. El primer tipo correspondería a una utilización de las figuras de los crucigramas, como base de fragmentación y disposición de las palabras, donde encontraríamos las infaltables

combinaciones de: «nadie / nunca / nada / no / jamás», etc., un almacén que los concretos deberían pensar renovar. El procedimiento crucigramático resulta, sobre todo, curioso, y no creo que signifique más que una variante menor. Otras cuatro piezas constituyen un tipo de mayor interés: páginas impresas de renglones tachados, ya totalmente, ya dibujándose ciertas figuras que dejan al mismo tiempo leer algunas palabras. Se continúa pues aquí la destrucción del discurso, de una manera, incluso, más radical —la ilegibilidad total—, y pu-



diera también adivinarse cierta vaga intención paródica sugerida por el carácter de los textos entrevistos, aunque no suficientemente desarrollada —y, acaso, ni siquiera planteada—. Finalmente, cabe hablar de un tercer tipo de poemas, esta vez emparentados por una búsqueda de visualidad menos geométrica y más expresiva, desde el labe-

rinto semántico-visual de «asir o no asir», o el caligrama amoroso que titula «Encrucijada», hasta su mejor muestra, la «Mano que clama»:



En general, los *Textos y antitextos* de Millán resultan, pues, una superación de su anterior *Este protervo zas,* mientras que proponen —y realizan de manera bastante satisfactoria— un nuevo tipo de belleza visual no legible semánticamente, un nuevo tipo de expresividad que sintetiza dos dimensiones, y algunas variantes para la destrucción del discurso.

La cabellera de Benerice, de José María Montells, es el libro que resulta más limítrofe a la poesía concreta de todos los vistos aquí.

Con un lenguaje, una imaginería y unas referencias que pudieran pertenecer a los «novísimos», con un tema también, la peculiaridad estribaría casi exclusivamente en la disposición visual de los versos, y esto no en todas las piezas. Leer: «Estatua yerta, devorada espuma, honda sangre / sobre / un mapa de sangre y bayonetas agudas de silencio», o: «Constelaciones de hierba verde en el asfalto alquitranado / sobre / un mundo que se para un momento perplejo / en los pasillos diagonales», como también: «A veces se moría una joven con nombre extranjero / porque se quedaba sin Clark Gable / y sin vejiga de la orina / y en esa situación le era particularmente difícil, / volar», muestra ya el interés o el desinterés que puede suscitar esta obra, bastante al margen de la mayusculización inusitada de algunas letras, ciertas disposiciones figurativas, el espaciamiento de las sílabas en determinadas palabras, etc. Es decir, con *La cabellera de Berenice* se trata, sobre todo, del valor tradicionalmente poético que se alcanza en la elaboración de un lenguaje y una imaginería bellos, frescos, sabrosamente humorísticos y fantásticos, plasmándose en piezas como, por ejemplo, la titulada «Berenice grasa verde»:

> hoy el mundo se llama berenice la creación conjuga beREnice los generales tienen las colas tensas porque el horizonte apenas un zumbido anuncia berenice berenice y su cálido y total amanecer del falo Su Pelo VERde cON grAsa recIEN naciDA

Esto puede significar, desde luego, una calidad de lenguaje que faltaba a los concretos en conjunto, pero lograda en este caso mediante la renuncia a otros muchos recursos característicos de esta poesía, y manteniéndose un poco al margen de lo que se considera generalmente como tal.

Finalmente, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche,* de Alfonso López Gradolí, es el más curioso de estos libros; un delicado trabajo de lenguaje amoroso, nostálgico, que se mueve entre neblinas y musgos, bahías y ojos, por una parte; cosmopolita de aeropuertos y *flashes,* por otra, realizado sobre *collages* de fotos de BB y otros elementos circunstanciales, produciendo un agradable resultado, que va desde la belleza plástica hasta la broma erótica. En cierto sentido, Gradolí traslada aquí lo mejor de su obra anterior, dinamizada ahora por el contraste aunque sin renunciar a un tipo de lenguaje, pero, sobre todo, logra una síntesis de interés que posiblemente tenga mucho que decir en el futuro. Si bien a veces los *collages* no se potencian en absoluto por los versos, ni éstos por aquéllos, pareciendo que hubieran podido entregarse por separado, en las mejores mues-

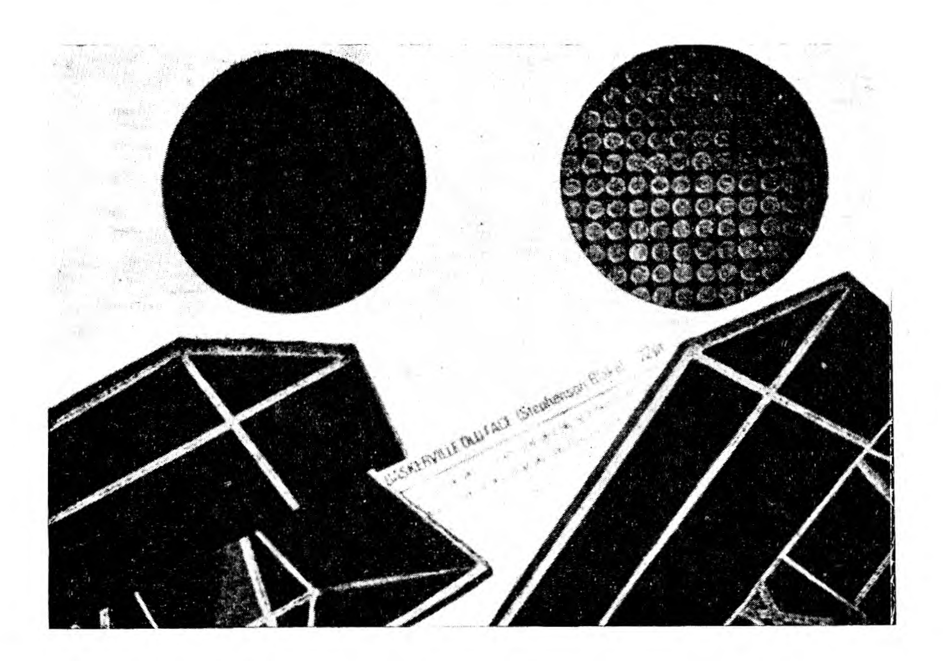
tras sí ocurre un juego rico, sugerente, de asociaciones y contrastes tanto al interior de las frases como en relación al material visual, y no sólo en el sentido de ilustrarse unos elementos por los otros, sino en el de aparecer necesariamente integrados, como unidades irreductibles a tal o cual de sus partes. Es entonces cuando versos como pinceladas, como pétalos, desarrollos en columnas interdependientes, etc., se articulan perfectamente con las imágenes para producir esa impresión conjunta de narración metafórica de una cita entre fantástica y paródica, a la que tiende el libro.

3. UN ABANICO DE OPCIONES

Algunos carteles y tarjetas, piezas incluidas en antologías internacionales de poesía concreta o mostradas en exposiciones españolas, la revista multicopiada *Poliedros,* la carpeta antológica *Situación uno* y el cartel *Situación tres,* así como otros poemas aparecidos sueltos en revistas como *Zona Franca* o el *Times Literary Suplement* servirían para ilustrar mejor otras opciones de la poesía concreta española, considerada en su grupo principal de autores. En lo que respecta a los nombres ya repasados, Fernando Millán parece continuar la complejificación visual iniciada en *Textos y antitextos,* prologando la serie de variantes sobre «Ariadna», en encabalgamientos progresivos de letras, flechas, rayas, etc., con lo que el poema se hace un centro de tensiones que escapan, por así decir, al espacio representado. Enrique Uribe ha mostrado apenas algunas piezas menores, en la línea de combinaciones de palabras de sus *Concretos uno,* y un *collage* sugestivo, el que titula *Sueño afrancesado,* pero en verdad sus mejores cosas permanecen inéditas, en dos libros, *Concretos dos* y *Concretos tres,* y otro sobre el que trabaja actualmente. Amado Ramón Millán ha entregado igualmente un par de muestras menores, ahora ya desentendidas de lo semántico, cortes geométricos de bloques de letras, puntos y comas encabalgados. Por su parte, Montells ha publicado algún poema suelto afiliable en la imaginería y las disposiciones en la página a su *La cabellera de Berenice,* aunque esta vez se trate de Julio Campal el nombre manejado como homenaje: «el lenguaje está en proceso de descomposición / la simetría se acordona en leyes muy justas / las nubes se encuentran en el cielo / UN OLOR A CADAVER obsesiona las galaxias azules del destierro / JULIO CAMPAL está muerto y enterrado y yo no sé qué hacer», y su pieza hasta ahora más rigurosamente concreta, esta *Obertura:*



Sin embargo, otros autores se han manifestado en los últimos años, y con ellos el panorama de la poesía concreta española parece radicalizarse bastante: José Antonio Cáceres, J. C. Aberásturi, Miguel Lorenzo, Jesús García Sánchez, Jokin Díez y Francisco Zabala significarían, en conjunto, el renunciar a la dimensión semántica del poema para dedicarse, casi exclusivamente, a su dimensión visual; es decir, estarían cumpliendo el paso —casi inevitable, por otra parte— que va de la letra a la imagen, de lo «legible» a lo «mirable»; en suma, del texto al espectáculo. Con excepciones —y excepciones que han sido, sobre todo, inicios, tanteos, obras incluso un poco mecánicas, y menos o nada significativas ya—, estos autores no se preocupan por detenerse en la destrucción de un discurso al que, imagino, dan por suficientemente clausurado, o por el establecimiento de otros tipos de escritura, sino que trabajan en un terreno que tiene que ver principalmente con la plástica. Sin distinguir, por ahora, «mayores» o «menores» creadores en un grupo que está todavía entregando muestras sueltas, sí pueden darse algunas de ellas en apoyo de lo que sugiero considerar como un movimiento irreversible dentro de la poesía concreta española. Ver, así, piezas, respectivamente, de Zabala, Cáceres, Díez y García Sánchez:







4. PARA UNAS PUNTUALIZACIONES DE HISTORIA Y TEORIA

No quiero repetir aquí hechos y fechas de la poesía concreta española que sus autores han expuesto suficientemente y más de una vez, sino referirme a lo que considero indispensable en un planteamiento que cuente con las obras, la historia y la teoría. Es evidente que a este grupo se debe la introducción en el panorama español de la poesía concreta, al menos como fenómeno perceptible. Esto ocurre alrededor de 1962-63, en forma de conferencias, seminarios, publicaciones multicopiadas, exposiciones, etc., con Enrique Uribe, Fernando Millán, Ignacio Gómez de Liaño como protagonistas principales, reunidos en torno al argentino Julio Campal. Hasta la aparición de los libros N.O., en 1969, la actividad del grupo consistirá mayormente en esos márgenes un tanto apostólicos, algo así como si estuvieran creando la infraestructura de su propia obra. En realidad, y anécdotas aparte, los concretos jugaron durante ese tiempo el papel de conspiradores inspirados, muy unidos, muy sectarios, muy alborotando de pronto hacia el fondo de la escena para desaparecer inmediatamente, en la comedia de la poesía española contemporánea. De seguro esa misma situación en el conjunto les haya impedido ver con claridad la totalidad del panorama poético, al que han acostumbrado referirse de manera bastante esquemática, dogmática incluso, y petulante en contrapartida. Por no citar sino dos manifestaciones de esa actitud, ver por ejemplo el prólogo de Fernando Millán a su libro *Este protervo zas,* en el que se lee: «La poesía de lengua española lleva muchos años detenida: prácticamente desde la muerte de César Vallejo», y «parece ser que ahora hay un deseo general de desmomificar a la poesía española, de darle un mínimo de vida». Decir esto es, por lo menos, desafortunado, y no llega demasiado lejos. Contradecirlo sería citar una lista larguísima de autores y obras, de Octavio Paz a Lezama Lima, de Nicanor Parra a Chicarro o a Ory, de José Hierro a Valente, y lo que haría sospechar es que los concretos, o Millán en este caso, no habían leído mucho. La otra cita pretende ser más científica, y la tomo del artículo «Julio Campal, más o menos», del número 6 de la revista *Poliedros,* septiembre 1970. La firma igualmente Millán:

> En efecto, en estos años (los primeros sesenta) se produce una serie de hechos capitales. Vamos a apuntar algunos de los más significativos: 1) Tienen lugar el agotamiento de las principales corrientes literarias. 2) En contrapartida —como el producto lógico de toda senectud que se niega a reconocerse como tal— comienza

la eclosión de innumerables epígonos, más o menos desnaturalizados. 3) La «cultura oficial» está en una bancarrota apenas comparable a otra cosa que a su pobreza mental. 4) Empiezan a entrar en el panorama cultural los jóvenes nacidos después del final de la guerra, y que empezaban a recibir el beneficio de una información undergraun (sic), más o menos significativa.

Considero indelicadamente hábil hacer coincidir todas estas catástrofes con la propia entrada en escena, pero es también incorrecto: «las principales corrientes literarias», aparte de que sea tan general como para no referirse en concreto a nada, si se agotaron ya lo estaban hacía mucho, como que a sus epígonos los conocemos desde los años cincuenta, y antes aún, englobables casi todos en esa «cultura oficial» igualmente en bancarrota desde hacía tiempo. Lo que sí puede haberse producido, con mayor acritud, es la toma de conciencia de tal situación, y la correspondiente renovación poética, para la cual, no obstante, se dibujaban algunas líneas bastante sólidas desde la década del cuarenta y luego en la del cincuenta, el Dámaso Alonso de *Hijos de la ira,* algo de Hierro, de Otero, de Celaya, de Angel González, por una parte; el «postismo» y Labordeta por otra, así como Valente, Claudio Rodríguez, Sahagún, etc., a finales de los cincuenta, por no seguir citando nombres y posibilidades. En otros artículos, los concretos han sabido honrar a autores considerados como precedentes suyos, agregando a algunos de los aquí nombrados a otros como Cirlot o Antonio Fernández Molina, pero siempre en su carácter excepcional, y sin ahondar demasiado en ver lo que representaban exactamente, lo que tenían a sus espaldas. Esto, aunque no sea sino en muy rápidos repasos del pasado, corre el peligro de esas medias —y a veces ni eso— verdades, cuyo manejo llega a hacerse mecánico. No estoy, entiéndase, haciendo ningún canto de elogio apasionado al conjunto de la poesía española de posguerra, sino tratando de sugerir matizaciones. Y, también, de señalar un criterio que los concretos no siempre explicitan: la identificación absoluta de poesía «viva» —o «buena», o «de calidad», etcétera—, con experimentación, criterio que al usarse sin consciencia de que la literatura es un cuerpo que no sólo admite sino que necesita múltiples niveles de expresión complementarios, tiende a congelar esa mirada dogmática —es decir, excluyente— que dirige la mayor parte de sus declaraciones. Por lo demás, Millán olvida que «los jóvenes nacidos después del final de la guerra» son bastante más que la decena de concretos: ninguna alusión he visto nunca en

sus escritos más o menos teóricos o críticos a grupos de tanta validez y carácter renovador en los años sesenta como el de la revista *Claraboya*, a autores como Vázquez Montalbán, Ullán, José María Alvarez y otros tan significativos. Aquí parece jugar de nuevo el criterio absolutista, que al cabo va a poder ser calificado igualmente, si no se disponen a estudiar más seriamente el entorno, de autopropagandístico.

En lo que respecta a la consciencia de sí mismo del grupo de concretos, a la apoyatura conceptual de su trabajo, a la localización de su actividad dentro del marco internacional de esta poesía, creo que tampoco han hecho demasiado, pero se han equivocado menos, y ya parece estar constituyéndose cierto cuerpo teórico debido, sobre todo, a F. Millán. Si durante algún tiempo, cercano todavía, el grueso de sus declaraciones se dedicó al tipo ya señalado de «arreglo de cuentas» con el resto de la poesía española contemporánea —tarea cuya mejor fortuna sería entenderla como una provocación más o menos sana, más o menos necesaria, pero en todo caso admisible sólo provisionalmente—; a una exaltación justificada de toda vanguardia y específicamente de la poesía concreta —debida, sobre todo, a los escritos y conferencias de Campal—; y, tras de la muerte de éste, a una exaltación entre discipular y nostálgica, desde luego auténtica, de su figura y su obra, hoy los concretos que más o menos ocasionalmente escriben han trascendido, en general, esa etapa de dispersión, queja, batallitas y demás, para cristalizar algunos textos de cierta solidez. Falta todavía, pero es también pronto, una caracterización teórica peculiar dentro del conjunto de la poesía concreta internacional, respecto a la cual sólo recientemente han comenzado a particularizarse en las obras, y si en el terreno español se han referido vagamente a compañeros de trabajo, como Angel Crespo, José María Iglesias y el grupo Zaj, y apenas o nada al cuasi grupo —que parece, en parte, subgrupo— de *Poliedros*, se trata para todos de trayectorias demasiado incipientes como para siquiera invitar a este tipo de estudios.

Sin embargo, hay al menos tres textos —siempre dejando de lado los que se limitan a retomar enunciados acuñados, y hasta desarrollados, fuera— donde pudieran encontrarse las semillas de un pensamiento propio, y quiero considerarlos aquí brevemente. El primero sería el *Manifiesto Poesía N. O.*, que data de 1970, y aparece firmado por F. Millán, Francisco Zabala, J. A. Cáceres y Miguel Lorenzo. Son formulaciones breves, más provocativas que otra cosa, sugerentes

también, en el límite entre el terrorismo y la metáfora; en suma, un manifiesto, acaso demasiado juguetón, del que destacaría tres enunciados:

> la poesía n.o. se opone a la alienación de la imagen publicitaria capitalista y de sus mitos más aberrantes utilizando, libremente, creadoramente, sus mismas armas
>
> crear poesía n.o. es intentar comunicarse con el hombre de hoy utilizando su propio lenguaje
>
> sólo las obras situadas en la zona de resaca entre el arte y el n.o. arte tienen aún probabilidades de ser arte

El lector podrá creer lo que quiera, pero yo, personalmente, estimo que los dos primeros enunciados son discutibles, y que sólo servirían subsumidos e interpretados por el tercero. Es decir, no me parece que la poesía concreta —ni ninguna otra, desde luego— tenga mayor posibilidad de oponerse realmente a «la alienación...», etcétera, como no sea en el sentido estrictamente estético de entrar, con el mismo derecho, en ese *bricollage* constante del arte moderno, recuperando y contraproduciendo dentro del lenguaje de los *mass media:* cualquier esperanza de llegar a ser otra cosa en un período posrevolucionario debería postergar su manifestación hasta que estuvieran dadas, precisamente, sus condiciones de posibilidad. El que la poesía concreta sea un intento de comunicación «con el hombre...» etcétera, remitiría al mismo problema —evidentemente vicioso—: se trabaja dentro de los férreos límites de lo estético, no de la comunicación masiva, al menos en la realidad; y aunque se utilizan elementos de esa comunicación masiva, en la poesía concreta aparecen ordenados de tal manera que su código no es —como no lo es, son los concretos quienes han insistido aquí en eso, el de la «literatura»— masivo, sino artístico, lo que es tanto como decir peculiar, otro, lamentable pero comprobablemente. Admítase a nivel especulativo esta capacidad material de funcionar como comunicación masiva —sin abrir una discusión paralela sobre qué es lo que, de hecho, «comunica» la mayor parte de la producción de los concretos españoles—, pero el distanciamiento formal me parece, de todos modos, evidente. Bajar al nivel anecdótico del alcance de una comunicación basada en 300 ejemplares de un libro o 500 de un cartel sería, desde luego, una pieza menor en esta interrogante. Creo, por eso, que el enunciado mejor orientado es el tercero: ahí se está definiendo la zona en la que puede trabajar más fructíferamente la poesía concreta, que es precisamente la que señalé más arriba como

de *bricollage*. En tal sentido, me parece que es desafortunado —aunque suene rotundo— derivar a formulaciones de alguna manera inmediatistas de esta poesía, a la que convendría mejor los postulados estructuralistas de Barthes, Lacan, Sarduy, etc., sobre la obra como superficie sin fondo, juego exclusivista de planos, texturas, etc.

El segundo texto a considerar sería el artículo de F. Millán «Hacia una lengua supranacional», publicado en las páginas culturales del diario *Madrid* el 6 de mayo de 1970, y del que interesaría, sobre todo, un aspecto: la discusión de una tesis de Eugen Gomringer, el «padre» de la poesía concreta, a la que se opone Millán en lo que entiendo es el apunte teórico del giro dado por los autores en las obras: es decir, la subordinación de la dimensión semántica a la visual, o, si se quiere, la síntesis, pero en la que, de hecho, está predominando la segunda. Millán creo que habla aquí por boca de todos, y establece claramente ese camino de integración, dė quiebra de moldes genéricos, que en la práctica se ha realizado, adelantándose incluso a la cristalización de una poesía fonética que entre los españoles no está todavía puesta a punto, aunque se trabaje también hacia ella. Y hasta llegaría a decir que sus planteamientos se quedan algo cortos en ese sentido, en cuanto ya debería tenerse claro el carácter limítrofe, la tendencia totalizadora, de la poesía concreta, yendo al encuentro de las artes plásticas y de la música tanto como éstas se han acercado igualmente a otras formas también en movimiento, de modo que las etiquetas se nos quedarán de seguro inservibles en un plazo no tan lejano.

Finalmente, en lo que Millán titula *Algo así como un prólogo* de su libro *Textos y antitextos*, y aparte de algunas formulaciones iniciales como: «el texto y su negación, el texto y su proyección, el texto y su progresión», «llenar el reducto más próximo al silencio», «la letra (como) una forma en movimiento» y como «un signo al que la historia ha liberado de su papel de intermediario, para convertirlo en un objeto vivo», etc., se encontraría esta serie de tesis que, aunque más limitada teóricamente a la poesía concreta «literaria», es uno de los discursos teóricos más coherentes realizados por estos autores:

una progresión negativa: nueve razones entre otras.

1) la página impresa, puede tomarse como una auténtica objetivación del texto tradicionál, como tal tiene un valor adquirido que supera su naturaleza y su propio cometido.

2) la página impresa, puede ser por lo tanto, utilizada para fines que no son específicamente suyos. estos fines utilizan el valor ya adquirido, y al dirigirlo hacia otro fin, cambian su sentido.

3) la negación es un proceso dialéctico: la negación del texto tradicional, da paso a otro nuevo que nace de ese proceso, y que no permanece como una simple negación, sino que crea sus propias relaciones, su mundo significante.

4) frente a la invasión de lo discursivo, de la atracción aplastante de la publicidad, de la verborrea, la poesía sólo puede responder de una forma: tachando, negando, borrando...

5) nuestro tiempo está demostrando, cómo es posible hacer literatura con medios «no literarios», cómo es posible hacer poesía con medios «no poéticos». cualquier medio programable, en principio, es un signo sobre el cual puede descansar un significado poético.

6) líneas, puntos ortográficos, espacios en blanco, etc., son elementos valuables por su capacidad de expresión. a la hora de intentar un nuevo texto, ellos asumen en gran parte el puesto de protagonistas, aislados de su contexto, hacia una nueva significación.

7) el texto tradicional es unívoco y univalente: su significación visual es nula, al ser utilizado conscientemente, su valor visual empieza a actuar como un significado autosuficiente.

8) entre lo visual y lo semántico, es necesario intentar una nueva dimensión que sea la superación de ambos, un punto de partida puede ser la utilización de la visualidad de lo semántico tal como propone en cierto modo, la poesía concreta.

9) si todo poema debe caminar entre el «orden y la aventura», debemos partir de la aventura innombrable de lo que nos rodea, para desembocar en el orden de un planteamiento.

5. PARA CONCLUIR

No pensaba, al comienzo de este trabajo, formular ningún tipo de conclusiones, pero me siento obligado a hacerlo de alguna manera, que será desde luego provisional, aproximativa y parcial. En primer lugar, la poesía concreta española parece haber recorrido, en un plazo apretado, varias etapas desde los tanteos iniciales, más que nada reactivos contra el medio, dependientes de enunciados muy generales, y dedicados a tareas diversas principalmente de difusión de obras no propias, pasando por la asimilación mecánica de la produc-

ción internacional sin destacarse mayormente en su cuadro, hasta la creación de una poesía peculiar, de exigencias y logros, encontrándose posiblemente ahora en un momento de aprovechamiento de lo realizado y de búsquedas que se presentan en un frente bastante amplio, cuyo futuro es imprevisible, pero puede verse bajo un signo optimista. En segundo lugar, la poesía concreta española se ha mostrado capaz de funcionar como un órgano flexible, trabajando ya sobre la destrucción del discurso tradicional, ya en la renovación de sectores como lo amoroso, lo crítico, lo paródico, etc., ya en la proposición de nuevas formas de belleza tanto expresivas en un sentido más usual como propiamente plásticas. Finalmente, y además de algunas declaraciones provocativas, ha comenzado a producir su teorización correspondiente, a la que faltaría sobre todo una diversificación de criterios y una amplificación del objeto, además de un margen de autocrítica ausente hasta ahora, cuya contrapartida ha sido el desinterés general de la crítica hacia este tipo de poesía. En cierto modo, este trabajo pretende llenar una parte de ese vacío, aparte de por estimaciones debitorias, por considerar que, dentro de la aventura que siempre representa la poesía asumida como verdadera existencia, la concreta tiene a su favor el ser, hoy por hoy, una de las más decididamente volcadas en el riesgo de la búsqueda —y en el goce del encuentro— del panorama poético español.

JULIO E. MIRANDA

21 rue de l'Equité
1090 BRUXELLES (Belgique)



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

PANORAMA DE LA NOVELA NICARAGÜENSE

El nulo desarrollo del género en la época colonial, el fenómeno del *rubendarismo* y la entrega general de los escritores a la política y al periodismo explican, en parte, el hecho de que Nicaragua no haya creado ninguna novelística. Lo mismo puede decirse, salvo quizá de Guatemala, del resto de Centroamérica.

A las causas anteriores habría que añadir otras tantas, por ejemplo la ausencia de un mercado de libros y el propio carácter del oficio: no es para cualquiera escribir novela. Esta exige más que una vocación auténtica y un dominio lingüístico. Rubén Darío, un genio del idioma, no pudo con el género: fracasó en sus dos intentos: *El hombre de oro* (1897) y *Oro de Mallorca* (1917).

Con cuatro o cinco excepciones, tampoco ha habido en Nicaragua verdaderos novelistas. Autores de «novelas», en cambio, abundan desde los finales del siglo XIX —Antonino Aragón fue el primero que ensayó el género— hasta el presente, pasando por su más asiduo cultivador: el prolífico periodista Hernán Robleto (1). Pero esa abundancia, comparada con la de otros países hispanoamericanos, resulta muy relativa, ya que apenas supera los cien títulos y los cincuenta autores. Trazar una visión general de esas obras y valorarlas es el fin de este artículo.

Una novela de costumbres, más cerca del folletín que de la verdadera ficción, predomina desde *Amor y constancia* (1878), de José Dolores Gámez, el primer intento novelístico realizado por un nicaragüense, hasta *Entre dos filos* (1927), de Pedro Joaquín Chamorro Zelaya; por lo general cargada de cursilerías y sin ninguna asimilación de las corrientes literarias de la época, más bien anacrónicamente romántica, son sus características evidente. Estas aparecen en menor grado en las recreaciones autobiográficas *Un matrimonio desgraciado,* de Julio Jerez Castro; *Una historia dolorosa,* de Guadalupe Briceño, y *Jacinta* (1927), de Federico Silva, trágicas hasta el melodrama y precursoras de las radionovelas (2).

---

(1) El dato sobre Aragón se encuentra en la *Galería poética centroamericana* (tomo III, Guatemala, Unión, 1888, p. 11), de Ramón Uriarte. De Robleto se hablará más adelante.

(2) Tanto la de Jerez Castro como la de Briceño se publicaron en Rivas: la primera a principios de este siglo y la segunda en la Tipografía Comercial, 1921, en dos volúmenes

A propósito de *Lucila* (1887), el segundo intento de novela de autor nacional, Enrique Guzmán Selva afirmaba que el escritor de Masaya Carlos J. Valdés «era hasta cierto punto digno de encomio y estímulo por el arrojo de que había dado muestra al probar sus fuerzas en la novela, género tan difícil en todas partes y tan descuidado aquí» (3). Además de informar su intención, común a la de los naturalistas hispanoamericanos (4), consignaba su falta de verosimilitud (5). Pero lo que impulsó a Guzmán a redactar su opinión pesquisadora fue la *clerofobia* destilada por Valdés, quien parece criticar vicios de su tiempo. «Yo no la pondría en manos de una niña de quince años —apuntaba Guzmán—, pero mujeres granuditas y talludas (pueden) echársela al coleto sin peligro a exponerse a malas tentaciones y (a) aprender nada nuevo» (6).

Dos décadas después, Darío señalaba en *El viaje a Nicaragua* (1909) que la novela no había tenido cultivadores: «Apenas un caballero de la ciudad de Granada, el señor Gustavo Guzmán, ha dado hace tiempo a la publicidad algunas tentaciones sin pretensiones». Y es cierto: Guzmán no fue un novelista, pero sí el primer cultivador amplio del género, como lo ratifican sus seis «novelas» de viajes, no exentas de episodios románticos, folletinescos, sin vida: *El viajero* (1887), *Escenas de Londres* (1881), *Margarita Roccamare* (1892), *En París* (1893), *En España* (1895) y *En Italia* (1897). Alejadas de la realidad, salvo en alguna descripción del río San Juan, confirmaban la siguiente observación de uno de los españoles más interesados por las letras hispanoamericanas en esos años:

> «... parece que a no pocos americanos les consume el antojo de venir a descubrirnos Europa a los europeos. Es frecuente que se estrenen con algunas impresiones de viajes por Europa, cuando no les ha impresionado todavía su propia tierra..., cuando no han sabido ver la vida que allí, en torno de ellos, se desarrolla» (7).

---

y con el subtítulo: *Historia de un hombre escrita por él mismo.* Como curiosidad, vale la pena recordar que a Jerez Castro lo felicitaron por su obra Alfonso XIII y el novelista español en boga Vicente Blasco Ibáñez (*Juvencia*, Rivas, Epoca I, núm. 2, domingo 3 de diciembre 1933). Por otra parte, probablemente otras dos obras se escapan de los caracteres generales de esta primera etapa y merecen sus respectivos estudios: *Primavera en el hospital* (1924), editada en el lugar en que se desarrolla la acción: México D. F. de Hernán Robleto; y *La factoría* (1925), interesante desde su subtítulo: *novela de un americano en Nueva York.*

(3) Cita tomada del artículo «Una novela de esta tierra» en *Huellas de su pensamiento.* Granada, El Centroamericano, 1943, pp. 211-217.

(4) «... no la compuso por pasatiempo, sino con el santísimo fin de combatir la hipocresía, el fanatismo y la ignorancia». Frase tomada de la fuente anterior.

(5) «... cuanto sucede en esa novelita se halla a enorme distancia de la realidad posible». *Idem.*

(6) *Idem.*

(7) Miguel de Unamuno: *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana,* 2.ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1957, p. 99.

Dentro de las características de esta primera etapa, se cuentan *La última calaverada* (1913), de Anselmo Fletes Bolaños, y *Vida nueva* (1923), de Pedro Joaquín Cuadra Chamorro. Producto de un costumbrismo picaresco, la primera tiene un fin trágico: la muerte de Carmen al saber que Alberto, su primo, que ama y vive en la casa de su tío —el cura N—, es realmente su hermano; escrita en forma epistolar, con lo que consigue cierta agilidad, no está libre de lugares comunes y carece de la mediocridad de la segunda, elogiada por el español José Castellón:

> «Juan P. Cerrado (Pedro Joaquín Cuadra Chamorro) tiene ese sentido de ternura que es gala de nuestro Emiliano Ramírez Angel: el novelista de la vida gris. Con singular maestría ha presentado una vida toda de amor y de dolor, y entre el tejido de esa novela surge como una rica flor la idea de que para ser felices es preciso observar una vida modesta, humilde» (8).

Gloriándose de ser el primero de haber *novelado* sobre elementos de la *vida ordinaria* del país, Cuadra Chamorro declaraba que *Entre dos filos*, la primera novela de Pedro Joaquín Chamorro Zelaya, «tenía mucho de *lo nacional* por su perspectiva y ambiente, tal como lo entendemos *nosotros»;* mas reconocía en sus ensayos novelísticos lo que era obvio en la de su colega y tocayo: un escaso mérito artístico (9). Significativamente, *Entre dos filos*, monumento de literatura *vieja* y *meritorio esfuerzo* de la misma, fue atacada por los integrantes del movimiento de vanguardia, gestor de la literatura *nueva* en el país; por algo concluye con ella, a nuestro parecer, la primera etapa del género en Nicaragua.

Después de *Entre dos filos* se desarrolló una novela más cercana a la realidad, con una conciencia definida de interpretarla a través de la intervención yanki (*Sangre en el trópico*, 1930, y *Los estrangulados*, 1933, de Hernán Robleto), la *guerra nacional* contra el esclavista William Walker (*El último filibustero*, 1933, del mismo Pedro Joaquín Chamorro Zelaya), Sandino (*A sangre y fuego*, 1935, de Alfredo Cautón), la guerra civil (*Sangre santa*, 1940, de Adolfo Calero Orozco) y lo regional (*Juan*, 1942, de Pedro Cabrera), por citar los títulos más estimables. Se gestaba, en otras palabras, una nueva etapa (10).

---

(8) *Enciclopedia nicaragüense*. Managua, Imprenta Nacional, 1932, p. 228.

(9) *Puntos de literatura*... Granada, El Centroamericano, 1932, pp. 50-51.

(10) A esta etapa puede vincularse la novela *El silencio* (1935), desarrollada en El Salvador, del nicaragüense Juan Felipe Toruño; sobre esta obra, Luis Alberto Sánchez, en su *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Madrid, Gredos, 1968, p. 438), escribe lo siguiente: «En *El silencio*... se refieren las andanzas de Evaristo Meneses, fugitivo político, a consecuencia de un atentado contra el presidente de su patria. El autor ataca los hábitos revolucionarios, para lo cual pinta vivamente numerosas costumbres locales, dentro

Más crónica que novela, *Sangre en el trópico* fue favorecida por el clima de su tiempo: cuando irrumpía en la narrativa hispanoamericana la denuncia —derivada de la conciencia social y la militancia política— y los ojos del mundo estaban sobre Nicaragua. Con esta *novela de la intervención yanki* —rezaba el subtítulo— Robleto se hizo famoso en el continente, prestigio que obtuvo menos por su logro novelístico que por el argumento de su obra. Como dijo Luis Bello, estaba llena «de verdad más que de literatura» (11). Partidarista (pelea con el bando liberal) y con fin de *novela rosa* (el sargento Cliffor Williams se casa con la indita que había violado), al menos «documenta los sufrimientos de los hombres, la violencia de la lucha y —lo más importante— la acción desvastadora de la naturaleza con sus enfermedades sociales», según uno de los más conocidos críticos hispanoamericanos (12).

Animado por el éxito de su primera novela, lanzada por la editorial Cenit de Madrid, Robleto siguió aprovechando temas americanos, exóticos para los ávidos lectores europeos: *Los estrangulados; el imperialismo yanki en Nicaragua, Una mujer en la selva* (el amor entre una mujer y un mono), dos crónicas de la revolución mexicana: *La mascota de Pancho Villa* (1934) y *Obregón, Toral y la madre Conchita,* y otras, originadas en gran parte de su excelente talento reporteril (13).

Por su lado, *Sangre santa,* más novela que crónica, vale por la experiencia vivida en esas páginas por Calero Orozco y no por su propia invención. A pesar de algunos diálogos muertos, tiene capítulos logrados (la batalla de Monkey Point, el encuentro entre Castrillo y Caracas, etc.). No es sólo un testimonio vívido de la guerra civil, sino que incorpora elementos sociales y políticos; su unidad reside en la evolución del carácter de Luis Castrillo, personaje central que es transformado por la guerra después de participar en ella y condenarla (14); se relee con gusto —sobre todo por su estilo bien definido por Pablo Antonio Cuadra: «llano, ameno, lineal e irónico»— y, hasta su aparición, fue la novela más nicaragüense y la de mayor calidad literaria.

Pero esta segunda etapa culmina con *Cosmapa* (1944), de José Román, *de facto* el primer novelista del país. Como era de esperarse,

---

de un modo romántico. No está demás advertir que *El silencio* a que alude la novela es el nombre de una propiedad rural.»

(11) *El Gráfico,* Managua, año V, núm. 217, 12 de octubre de 1930.

(12) Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana.* 4.ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 88.

(13) Publicó ocho novelas —la última, *Y se hizo la luz* (México, Costa Amic, 1966)— y dejó cuatro inéditas. Por su lado, *Sangre en el trópico,* fue traducida al inglés, francés, alemán y polaco; y *Los estrangulados,* al alemán.

(14) Fidel Coloma: «Notas en torno al arte narrativo de Adolfo Calero Orozco *(Boletín de la Escuela de Ciencias de la Educación.* Managua, núm. 1, enero-junio, 1961, p. 62).

hizo época en los años cuarenta; por primera vez surgía una novela, un mundo narrativo, auténticamente nicaragüense. De inmediato se palpaba en su autor una voluntad definida y una conciencia absoluta: Nicaragua, en efecto, está presente en ella de diversas formas: en expresión y personajes, condiciones sociales y paisaje, estaciones y fauna, habla y folklore, de tal manera que ofrece un conjunto, un mosaico de *lo nicaragüense.* Por muy vago que sea este concepto, en *Cosmapa* encuentra una fuente viva, una prueba de su existencia.

Si reconocemos su mayor logro, también admitimos su máximo defecto: la falta de una estructuración vertebral. Manolo Cuadra fue uno de los que anotaron este punto al decir, no sin exageración, que sus capítulos carecían de «continuidad temática»: en este sentido, *Cosmapa* es frustrada. El mismo Manolo apuntaba la calidad de sus fragmentos al calificarla de «impresionante por la energía de sus trazos», de los cuales preferimos el elogio del banano, la muerte del mandador Lino Talavera Fornos, la descripción del invierno, el pleito de la cocinera Genoveva Cuaresma con el Maese Ubeda, el discurso de Victorino Huembes, y otros de menor altura.

Cosmapa se publicó dos años antes que *El señor presidente* y cinco que *El reino de este mundo.* Sin embargo, no abre ningún ciclo en la narrativa centroamericana; su concepción carece de proyección futura y es fácil afiliarla a la narrativa hispanoamericana que le antecedía: Gallegos, Rivera, etc. Es una novela *tradicional.* Todavía tiene héroe o individualidad superior (Nicolás Guerrero) e historia (el amor de Nicolás Guerrero y Juana Corrales, a quien rapta), cuya genealogía está sometida a la realidad y no viceversa —como en la novela moderna europea— y su narrador es olímpico: autoritario e infalible. Además tiene otras características de la novela *tradicional:* «Los sucesos se cuentan uno tras otro. El narrador estructura la situación del héroe, prepara el conflicto y conduce la acción hacia una conclusión feliz o desgraciada, pero resuelta». El autor *presenta* el lugar y dirige los personajes, como todo narrador tradicional; se identifica con su héroe y crea unos cuantos caracteres: el maese Ubeda es el más perfilado.

Sin llegar a la denuncia, *Cosmapa* se desarrolla en una bananera del Pacífico, en el departamento de Chinandega, durante la *fiebre del banano* alrededor de 1940; a causa de la segunda guerra mundial, la bananera fracasa por la falta de transportes. Tal vez la ausencia de *militancia política* en el autor evitó que llegara a la denuncia social, como sucedía en las novelas *El tungsteno* (1931), del peruano César Vallejo, y en *Mamita Yunai* (1941), del costarricense Carlos Luis Fallas. En rigor, dentro del contexto de la novela hispanoamericana, la novela

de Román tiene un valor indiscutible: «la de adelantar el realismo costumbrista con notas de indudable verismo crítico» (15).

Posteriormente a *Cosmapa*, la novela no presenta mayores muestras de renovación sino hasta *Trágame tierra* (1969) —de Lizandro Chávez Alfaro— que inicia una tercera etapa y encabeza la verdadera novelística nicaragüense aún en formación. Con escasas excepciones, entre ellas *Ebano* (1954), de Alberto Ordóñez Argüello (16), y las narraciones de Rosario Aguilar (17), las obras aparecidas entre ambas fechas no pasaron de ser testimonios narrativos apreciables como *Almidón* (1945), diario de Manolo Cuadra y *El comandante* (1969), de Fernando Silva, o simples intentos novelísticos, como *Agustín Rivera* (1953), titulada honestamente «esbozo para una novela», y *El cielo no es azul*, de Emilio Quintana, que, con un marcado contenido social, no superan las crónicas de *Banano*.

Incluso la segunda obra de José Román, en la que empleó catorce años, no aporta nada nuevo al género. Se trata de *Los conquistadores*, una ambiciosa novela histórica sobre la conocida rebelión de los Contreras (18). Atraído por el carácter de este acontecimiento, quiso lograr algo monumental y grandioso, como para llevarlo a la pantalla. Pero sus dificultades intrínsecas anularon los resultados novelísticos.

Recreación histórica, *Los conquistadores* está construida impecablemente con técnicas no convencionales. La pasión de la *primera parte* desaparece en las otras dos y cae con frecuencia en el pintoresquismo y en cuadro de costumbre. Más novela que guión de cine, tiene la estructura de éstos, a pesar de su extensión. En *Los conquistadores* predomina el investigador, no el novelista; y es menos memorable la acción que sus episodios brutales y dramáticos: el asesinato del obispo Valdivieso y la muerte de Hernando, infaltables en una antología de la prosa narrativa centroamericana.

---

(15) Guillermo Ara: *La novela naturalista hispanoamericana*. Buenos Aires, Eudeba, 1965, página 96.

(16) Luis Gallego Valdés le dedica esta noticia en su artículo «Poesía, novela y cuento en Centroamérica» (*Cultura*, San Salvador, núm. 36, abril-mayo-junio 1965, p. 23): «Alberto Ordóñez Argüello en su novela *Ebano*... nos presenta al negro Ball Blue enamorado de Perla Morrison, linda gringuita, hija del superintendente de la Cukra Development Company. Ameno y dinámico relato, con variados incidentes en el ambiente de Bluefields, puerto de la costa atlántica.»

(17) Con un bien dotado poder de evocación y una prosa espontánea y cortada, Rosario Aguilar ha creado tres caracteres femeninos en *Primavera sonámbula* (1963), de profunda penetración psicológica y raíz kafkiana; *Quince barrotes de izquierda a derecha* (1965), más pretenciosa y menos lograda que la anterior, y *Aquel mar sin fondo ni playa* (1970), que revela su madurez y es ya novela. Arraigadamente femenina y más ubicada en la realidad nicaragüense, ésta última explota el conflicto de enfrentar lo normal a lo anormal y sitúa a la autora en la primera fila de la narrativa centroamericana.

(18) Al igual que Pizarro en el Perú, los Contreras —hijos del gobernador de Nicaragua, Rodrigo de Contreras— se alzaron contra la corona española que, al aplicar las *leyes nuevas* a mediados del siglo XVI, les había suprimido sus encomiendas.

Es con *Trágame tierra* (1969) que Nicaragua se incorpora a la corriente de la *nueva* narrativa hispanoamericana (19). Con una estructura lúcida y un lenguaje eficaz y denso, que se impone por la funcionalidad estilística de cada palabra y la conciencia poemática de cada página, da una visión de la realidad nicaragüense a través de sus dos personajes principales: Plutarco y Luciano Pineda, padre e hijo, respectivamente. Ambos protagonizan el enfrentamiento que ofrece la novela.

Plutarco, pequeño comerciante fluvial, «hombre de confianza» del general Estrella en 1912, y años atrás telegrafista en Juigalpa, se conforma con desempeñar su modesto oficio «en la intimidad de las haciendas»; acepta el *statu quo,* la intervención de los marinos y al mismo «jefe supremo»; desea para sus hijos «el orden y la comunión en el trabajo», cree en el canal y espera su construcción para vender «La Gloria», un terreno de su propiedad con «una legua de orilla» en la vega del río. En cambio, Luciano, el «ausente acusador» y «enemigo inseparable», desiste de estudiar en un instituto que, según sus padres, era «la educación y el ambiente en que debía formarse un hombre decente» y se marcha a trabajar a los minerales de Siuna.

Aborreciendo primero la humillación de vivir «entre un millón de cínicos que... habían aprendido a llamar con un cariñoso síncope al cínico mayor durante tantos años los había encarnecido dentro y fuera de sus casas» y luego la vergüenza de la historia patria, Luciano llega al convencimiento de que sólo «un hombre multiplicado en mil hombres» (Sandino) ha respetado su tierra tratando de *purificarnos.* Y para rematar: no quiere la paz establecida, aprende antes de abandonar el país «que existe una violencia destructora de la violencia» y niega la herencia de su padre: «las cosas no pueden ser como propones —le escribe—, ni siquiera tu maldito canal».

Con un aprovechamiento esencial de la historia de Nicaragua, sobre todo de la primera mitad del siglo XX, Chávez Alfaro expone este conflicto y su consecuencia: la participación de Luciano en una guerrilla que aniquilan. Basta señalar este aspecto para sostener que en *Trágame tierra* se da una concepción de la novela como denuncia. Lograda sorprendentemente, esta concepción determina la mayor parte de su contenido. Por tanto, es primordial. Pero no lo es menos la otra concepción: la de la novela como *universo lingüístico,* sin la

---

(19) Lo más perceptible de esta obra —que mereció quedar de finalista en el concurso de novela «Biblioteca Breve», de Seix Barral, en 1968— es su carácter *nuevo,* común a las otras premiadas en Barcelona, entre ellas *País portátil,* la novela que ganó el premio ese año, del venezolano Adriano González León. Quizá la formación del autor en México le haya preparado a escribir su obra desde esa perspectiva.

cual el autor no hubiera resuelto la forma con las excelencias artesanales de su prosa (20).

La mayoría de los personajes pertenece a las capas medias de los departamentos y sus elementos ideológicos son constatables con facilidad. Marcelo Barrantes reacciona de la misma manera que su compadre y amigo Plutarco Pineda, y comparte sus mismas culpas y sueños. Para él fue el general Mina quien, en 1907, le ordenó cinco mil copias de un texto manuscrito cuando tenía su humilde imprenta heredada en el barrio «El Infiernito», de Managua, orgullo de su pasado. También en conflicto generacional con su hijo César, aunque distinto del anterior, encuentra perversidad y frustración donde no la hay: supone que su hijo tiene relaciones con «La Viqui», un negro homosexual.

Durante la ausencia de Luciano, César lo suplanta como hijo en la familia Pineda, integrada por su madre (Jacinta) y dos hermanas: Amanda (embarazada de un sargento) y Yelba. Como hombre, trata de redimir a la familia en desgracia y es asesinado en una cantina, mientras a Luciano lo acribillan en una cárcel de Managua (la aviación) en un intento de fuga. Doloroso y pesimista, pero antecedente de una futura esperanza, es el final de *Trágame tierra:* «La muerte de los hijos —se explica en la portada de la primera edición— salda cuentas con el pasado y abre una nueva etapa en la vida nacional». Ambos, sin ser héroes, se salvan al cumplir sus destinos. No sucede lo mismo con «el poeta descalzo», personaje alegórico que representa al pueblo y en el cual pretendió reunir Chávez Alfaro, consiguiéndolo con elementos poéticos, los atributos del Coro que siempre ha simbolizado una colectividad.

Pasando a otro punto, no creemos que *Trágame tierra* incorpore a Centroamérica «a la gran novela hispanoamericana de hoy día», afirmación exagerada; lo único que incorpora es a Nicaragua y, geográficamente dentro del país, a la región del Atlántico: El Rama, Bluefields, Puerto Cabezas, la frontera Noreste, el río Escondido, etc., fuera de la Managua de los años cincuenta: cuando la entrada por la *carretera Norte* era «seca, tendida entre potreros secos» y el fondo de la aviación «un enorme corral de coches desenganchados». Y sólo

(20) La novela de Chávez Alfaro, en fin, sirve a la revolución y a la literatura. Véase la nota publicada en la revista mexicana *Tiempo* del 9 de noviembre de 1970, que hace una síntesis de su significado: «Es la historia... de lo que ha pasado en la casa familiar de los nicaragüenses... de los hechos —y de sus resultados morales y psicológicos—, que empalman la figura del general Sandino —que dividió, para bien, a los padres y los hijos de Nicaragua— con la figura actual del Frente Sandinista [de Liberación Nacional], ejecutor de la violencia que destruye la violencia, instrumento de vanguardia en la reconciliación revolucionaria de los hijos de Nicaragua.»

Nicaragua aparece configurada ampliamente: el Canal, Sandino, Somoza. Aunque en cierta medida lo tenga, no es posible hablar de carácter centroamericano en esta novela.

Por otra parte, consideramos que es la mejor obra en su género, si entendemos por *mejor* el más completo logro narrativo, la más consciente estructuración novelística y la más efectiva interpretación de la realidad nicaragüense (21). Esta, como se ha sugerido, se presenta en una profundidad y anchura superiores a las de *Cosmapa,* que era, antes de *Trágame tierra,* la *novela nicaragüense* por antonomasia, pretensión a la que había aspirado —de acuerdo con su subtítulo— la fallida *Entre dos filos.*

Para terminar, surgió luego *Tiempo de fulgor* (1970), de Sergio Ramírez, la segunda novela *nueva* de Nicaragua, que impresiona por una iluminación interior total, ausente en la de Chávez Alfaro. Al contrario de *Trágame tierra,* oscura con intención, la de Ramírez está llena de luz; de ahí el acierto de su título. Si aquélla tiene una prosa barroca que no llega fácilmente al *gran público,* la de ésta es clara, sobrecogedora y accesible a cualquier lector, no obstante el entretejimiento técnico de sus historias.

Tiempo de fulgor logra otra visión de la realidad nicaragüense al narrar la vida de una ciudad (León, en el siglo XIX) y varias historias entrelazadas con maestría: Glauco María Mendiola, casado con Aurora Contreras, cuyo hijo, Rosendito, se ahoga en el mar; Andrés Rosales, un joven enfermizo que llega a León a estudiar medicina y se hospeda en casa de las Contreras por un amigo común: el doctor Reyes; una pareja (Aurora y Andrés) que vive posteriormente en una playa olvidada frente al mar, y la monja sor María Teresa Lautoing, quien escribe la historia del hospital San Juan de Dios, fundado por la matrona doña Adoración Villalta, esposa del general Rosendo Mendiola, padres de Glauco María.

Incorporando muchos detalles de la vida nicaragüense de aquellos años, y aun escenas del pasado colonial, Ramírez supera la evocación y el cuadro de costumbres; el resultado de la novela, con su aporte original, apunta más alto. En *Tiempo de fulgor* no sólo hay personajes, sino clima permanente, apasionante, y mundo narrativo estructurado.

Leerla es un gozo, sobre todo por la poesía de que están cargadas sus descripciones; no hay capítulo que no esté equilibrado con su dosis poética, y este carácter confirma, fundido en el narrador, al poeta Sergio Ramírez. Sólo la aprovechada influencia de *Cien años de soledad* se nota en algunos capítulos menores que no llegan total-

---

(21) Esta opinión no anula otra: la que estima su título digno del repertorio de don José Manuel Pocaterra y don José María Pichardo.

mente al *pastiche.* Por lo demás, constituye el paso firme del cuento a la novela del autor —su partida de nacimiento como novelista— y una piedra más del edificio de la futura novelística nicaragüense.— *JORGE EDUARDO ARELLANO (Colonia «Ciudad de los Poetas», D-27-1.º-A. MADRID).*

PRESENCIA DE ESPAÑA EN LA LITERATURA POPULAR DEL NORTE ARGENTINO

El descubrimiento y colonización de América significa para el mundo la aparición de una nueva cultura, la cultura americana, distinta a la vez de la indígena y de la española.

A partir de 1492, el acontecer histórico americano continuó siendo distinto del hispánico, si bien acusando ambos un cierto paralelismo y unas claras conexiones e influencias. La presencia española en América, aunque no permita confundir los procesos históricos y culturales de ambos pueblos, saca a aquel continente de su radical extrañamiento, pues la cultura americana, que mediante aquel contacto se origina, quedará marcada con esa impronta esencial que es para ella el elemento hispano. La presencia española en América origina, mediante su contacto con lo autóctono americano, una nueva cultura que, por de pronto, puede calificarse de mestiza, y que es distinta de cada una de las dos originarias, si bien es notablemente más próxima y en relación más directa con la cultura hispana que con el mundo precolombino.

En efecto, América aportó a esta nueva cultura las notas originales procedentes del sustrato indígena, de la geografía y la historia, y de la propia psicología del criollo, en la que predominan la emocionalidad y la sensibilidad. Todo lo cual se manifiesta muy claramente, sobre todo en la literatura, tanto popular como culta. Sin embargo, los elementos fundamentales de la nueva cultura americana, cuales son la religión y la lengua, fueron aportados exclusivamente por España, de donde podemos afirmar que el elemento hispánico no es el elemento exclusivo de la cultura americana, pero sí el integrante fundamental. El nuevo hombre americano no es simplemente una prolongación del español, pero es, indudablemente, *un nuevo modo del español.*

España proyecta en América su propio *estilo* formado por los valores medievales y las nuevas corrientes del humanismo, la contrarre-

forma y el barroco. En este complejo cultural se encuentran las raíces de la vida americana, no sólo en sus manifestaciones cultas, sino, sobre todo, en sus expresiones populares.

Veremos a continuación cómo se reflejan en las manifestaciones literarias de los pueblos del norte argentino los principales aportes de la cultura hispánica.

CUENTOS

La mayor parte de los cuentos tradicionales del norte argentino son originarios del medievo español. Aún hoy, en algunos pueblos de Catamarca y Tucumán, los viejos los relatan en los velatorios: leyendas de santos, la interminable serie de «Pedro Urdimán o Urdemales», «La princesa encantada», «Juan sin Miedo», «La flor del Lirolay», «La suegra del diablo», y otros.

LEYENDAS

Las leyendas devotas y, en especial, las vidas de los santos traídas de España en libros o por tradición oral, sufrieron muchos cambios y mutaciones. Una de las más populares es la del «Guía Blanco», en Salta, que tiene su origen en la Edad Media. Se cuenta que en las romerías de Santiago, patrón de España, los romeros veían al Apóstol aparecerse como un caballero montado en un caballo blanco, que con su espada defendía a los cristianos contra los moros. Esta leyenda pasó a Santiago del Estero, y desde allí a Salta con esta versión: Cuando los arrieros se pierden en la cordillera se les aparece en ocasiones, especialmente en los momentos más graves, el «Guía Blanco», un caballero misterioso y mudo, eficaz mensajero de los poderes divinos a quien los cristianos devotos se encomiendan al verse en peligro.

También en las provincias norteñas hay una especie de conjuro o sortilegio que tiene su origen en una leyenda medieval recogida por Calderón en *La devoción de la Cruz.* He aquí el texto de Calderón:

Tierno infante era en los brazos
Del ama, cuando mi fiera
Condición, bárbara en todo,
Dio de sus rigores muestra;
Pues con sólo las encías,
No sin diabólica fuerza,
Partí el pecho de quien tuve

El dulce alimento: y ella
Del dolor desesperada,
Y de la cólera ciega,
En un pozo me arrojó,
Sin que ninguno supiera
De mí. Oyéndome reír,
Bajaron a él, y cuentan
Que estaba sobre las aguas
Y que con las manos tiernas
Tenía una cruz formada
Y sobre los labios puesta.

(17 - T.7, p. 55. Jor. I. Esc. III.)

Veamos ahora la versión que circula en las provincias argentinas con el nombre de «Oración de San Bartolomé»:

Niño malo como Bartolo
No nació ni nacerá:
Siete amas que lo criaron
Los pechos les cortó
Vino un viento malo
Y lo echó a las peñas de Tomé.
Jesús le decía:
Vuélvete, Bartolomé,
Te daré un don:
Que no te matará
Piedra ni rayo,
Ni morirá mujer de parto,
Ni criatura de espanto.
Quien rece esta oración
Tres días antes de la muerte,
Verá a la Virgen María.

LIBROS DE CABALLERIA

Los temas de los libros de caballería fueron muy difundidos por las provincias del norte agentino durante la época de la conquista y colonización, y luego se transmitieron oralmente de generación en generación, formándose muchas glosas y romances que recuerdan los personajes y las hazañas de los caballeros medievales.

Hasta hace poco tiempo, circulaba mucho por Tucumán el tema de la «Historia del Emperador Carlomagno», que narra las proezas de los doce pares de Francia, y la batalla de Oliveros contra Fierabrás, rey de Alejandría.

Sobre este tema surgieron en el pueblo muchísimas canciones. Una de las más conocidas es una glosa compuesta a partir de una copla amatoria, también de origen español:

Yo soy aquel sembrador
Que habita por las campañas,
Una vez entre cizañas
Sembré semillas de amor.

GLOSA

Guy de Bogoña hizo fama
En Roma y en la Turquía
Porque casarse quería
Con Floripe, noble dama.
A aquella prenda del alma,
Del jardín la mejor flor,
Con idolatrado amor
La buscó en aquel instante,
Y dijo a su pecho amante:
Yo soy ese sembrador.

Cuando el valiente Roldán
Hizo entrada en la Turquía,
Grandes hazañas hacía
El almirante Balán.
Como en mi pecho no están
Aquellas grandes hazañas,
Por prados y por montañas
Se oye la lamentación
Del hortelano de amor
Que habita por las campañas.

Ricartes de Normandía.
Partió como embajador
Y pasó el Río Elagor
Con un ciervo que le guía.
Así, pienso, vida mía,
Hacer por ti mil hazañas;
Andando en tierras paganas,
Yo por ti suspiraré;
Rosita eres, que planté
Una vez entre cizañas.

Cuando la pelea en Roma
Que Guy entre turcos formó,
Floripes se enamoró
Del Señor Guy de Bogoña;
Y ella dijo: «Yo soy mora,
Mas quiero la Religión;
Prefiero mi salvación

A ser mora cual mi padre,
Porque quiero deleitarme,
Sembré semillas de amor.

COPLAS Y GLOSAS

La copla tiene una profundísima dimensión humana. Refleja cabalmente la filosofía y la poesía del hombre del pueblo. Es una especie lírica, poesía para cantar, nacida en España y Portugal, y llevada a tierras americanas en forma oral y escrita. Solía difundirse, como las canciones y los romances, en pliegos sueltos, de donde se tomaban para ser transcritas, una y otra vez, con las presumibles modificaciones que les introducirían sus ocasionales transcriptores. Llegaban también, como es natural, en la memoria de los españoles y portugueses que desembarcaban en las nuevas tierras llevando, junto al genio de su raza, el tesoro inagotable de su cancionero.

Oralmente y por escrito, la copla cobró extraordinaria difusión atravesando Latinoamérica de un extremo a otro.

Existen coplas genuinamente americanas, y su filiación no resulta extremadamente difícil, ya que todas ellas están salpicadas de palabras indígenas, como, por ejemplo, ésta, recogida en una apartada comarca del norte argentino:

En la punta de aquel cerro
triste murió mi guagüita;
si no me cree el señorito,
aquí traigo la ojotita.

Sin embargo, la gran mayoría de las coplas recogidas en América tienen, sin duda, un origen hispánico. Modificadas buena parte de ellas, adaptadas a nuestro medio, y con giros, palabras y expresiones de estilo americano, es posible, casi siempre, rastrear sus orígenes hasta dar con la copla madre de raíz peninsular.

He aquí dos coplas, una recogida en la Argentina y otra en Santo Domingo, que se inician con versos generadores:

Cuando salí de mi tierra
de nadie me despedí,
las piedras lloraron sangre
y el sol no quiso salir.

Cuando yo salí de casa
a nadie le dije
adiós,
y fui como aquella peña
que en el mar se confundió.

Es probable que estas dos coplas americanas tengan su origen en ésta otra española:

Cuando salí de Madrid
hasta las piedras lloraban
porque me dejaba allí
lo que yo más adoraba.

Entre la copla americana y la española existen características diferenciales. La peninsular florece en un medio penetrado de principios teológicos y filosóficos, en un ambiente en el que la literatura parece una forma natural de la expresión corriente, en un pueblo que maneja su idioma opulento con facilidad y donaire, se reviste de una forma elegante, cuidada, como si estuviera compuesta teniendo en vista la gracia de la elocución y el primor del estilo.

La copla americana, en cambio, es torrente lírico, impulso emocional, que sacrifica a la intensidad del canto, la pulcritud de una forma pulida. Esta modalidad de la copla responde, a nuestro modo de ver, al temperamento del hombre americano, impetuoso, áspero, improvisador, providencialista y descreído de las formas que ciñen y enclaustran la libre manifestación del espíritu.

En Tucumán hay muchos cantares alegóricos al estilo de los poetas españoles de los siglos VI y VII. Veamos como ejemplo esta glosa construida al estilo del marqués de Santillana o Nicolás Núñez:

Vino la Cavilación
La Pena y el Sentimiento
A preguntarle al Tormento
Dónde estará la Alegría.
Dijo la Melancolía:
Ayer mandé al Pensamiento

Vivían en una casa
El Disgusto con la Muerte
Donde se hallaba la Suerte
Vecina de la Desgracia.
Un fuerte calor que abrasa
Le llaman Contradicción;
Por eso es que el corazón
Tiene aldabas de va y viene;
Sale a pasear cuando quiere
A casa de la Intención.

Hay un pueblo de Firmeza
Junto al río de la Ausencia
Y por allí la Dolencia
Va en busca de la Tristeza.

El Tormento con su fuerza
Busca la Sabiduría,
Hasta que el Placer un día
Llegó a casa del...

En las provincias norteñas han circulado muchas glosas que tienen por base oraciones piadosas. En Tucumán hay una muy difundida con el Ave María.

En la Rioja es tradicional una copla tenida como adivinanza, cuya fuente remota es el romance viejo del prisionero:

Quién pudiera comer uvas
y refrescos de Granada,
y comerse limas verdes
adentro de la empanada.

Son también muy difundidas las múltiples versiones del romance del Enamorado y la Muerte:

Anoche soñaba yo
sueño de mucha alegria
Soñaba que te abrazaba.
que en tus brazos me moria.

Estos versos del romance viejo de «La queja de Doña Urraca», dieron origen a una copla jujeña:

Y este mi cuerpo daria
a quien bien se me antojara,
a los moros por dinero
y a los cristianos por gracia.

Y la copla:

Un besito y un abrazo
a cualquiera se le da:
al rico, por su dinero,
al pobre, por caridad.

Dentro de Jujuy también ha circulado mucho esta otra copla:

Cuando la paloma llora,
y ausente está de su dueño,
quiere dormir y no puede
porque el amor vence al sueño.

El origen de esta copla lo encontramos en un villancico del siglo XV:

Quiero dormir y no puedo,
que el amor me quita el sueño.

Hay una copla muy difundida por Tucumán, con muchísimas variantes, que tiene su origen en unos versos del poeta madrileño Juan Alvarez Gato (1440-1509). La copla española dice así:

En esta vida prestada
Do bien obrar es la llave,
aquel que se salva, sabe,
y el que no, no sabe nada.

Y aquí las variantes argentinas:

En esta vida emprestada
el buen vivir es la llave.
Aquel que se salva, sabe,
y el que no, no sabe nada.

En esta vida emprestada
que es de la ciencia la llave,
quien sabe salvarse, sabe,
y el que no, no sabe nada.

Sobre este tema, de profunda sabiduría popular, hay una glosa que recorrió América desde Puerto Rico hasta Tucumán, y que Juan Alfonso Carrizo recogió en *La Rioja* como se transcribe:

¿Qué se hicieron de Sansón
las fuerzas que en sí mantuvo,
y la belleza que tuvo
aquel soberbio Absalón?
¿La ciencia de Salomón
no es de todos alabada?
¿dónde está depositada?
¿qué se hizo? Ya no parece.
Luego nada permanece
en esta vida emprestada.

De Aristóteles la ciencia,
del gran Platón el saber
¿qué es lo que ha venido a ser?
pura apariencia, apariencia.
Sólo en Dios hay suficiencia,

sólo Dios todo lo sabe,
nadie en el mundo se alabe,
ignorante de su fin:
así lo hace Agustín
que es de la ciencia la llave.

Todos los sabios quisieron
ser grandes en el saber.
Que lo fueron, no hay qué hacer
según ellos se creyeron.
Quizá muchos se perdieron
por no ir en segura nave;
camino inseguro y grave
si en Dios no fundan su ciencia,
pues me dice la experiencia:
quien sabe salvarse sabe.

Si no se apoya el saber
en la tranquila conciencia
de nada sirve la ciencia
condenada a perecer.
Sólo el que sabe obtener
por una vida arreglada
un asiento en la morada
de la celestial Sión
sabe más que Salomón,
y el que no, no sabe nada.

Muy difundida en Salta es esta copla de origen hispánico:

Una casa sin mujer
es gente sin capitán;
Sin mujeres el placer
es como mesa sin pan.

La fuente de esta copla está en unos versos que Bartolomé de Torres Naharro incluye en su *Comedia Jacinta:*

La gente sin capitán
es la casa sin mujer,
y sin ella es el placer
como la mesa sin pan.

En la Quebrada de Humahuaca circula mucho esta otra:

Nunca puede la pasión
ser secreta siendo larga,
porque en los ojos descarga
sus ñublos el corazón.

Hay una copla catamarqueña que es casi transcripción de la que Cervantes coloca en el capítulo XXIV de la segunda parte del *Quijote:*

A la guerra me lleva
mi necesidad;
si tuviera dineros
no fuera en verdad.

Y la versión americana:

A la guerra me lleva
la necesidad;
si tuviera dinero
no fuera en verdad.

En *El desprecio agradecido,* Lope de Vega coloca esta copla:

Aprended, flores, de mí
Lo que va de ayer a hoy.
Que ayer maravilla fui
Y hoy sombra mía aún ni soy.

Estos versos se difundieron rápidamente por la provincia argentina de La Rioja, con esta variante:

Escarmiente amor en mí
lo que va de ayer a hoy.
Ayer querida me vi,
hoy aborrecida soy.

En lo más profundo del alma americana sigue viviendo aún el espíritu de la España de los siglos XV y XVI, que se proyecta a través de las expresiones populares más auténticas, desde las más sencillas costumbres domésticas hasta ese gran poema de la vida, universo de símbolos animados, dinámicos y gesticulantes que es el cancionero popular.—*CARMEN VALDERREY (Núñez Morgado, 9. MADRID-16.)*

ESTUDIO SOBRE «DIVINAS PALABRAS»

«No se le había ocurrido pensar hasta entonces que la literatura fuera el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente.»

GABRIEL GARCIA MARQUEZ (1)

El matemático encuadre del índice de *Divinas palabras* (cinco escenas en primera y tercera jornada, y diez en la segunda) nos engaña por su perfección, a la que nos tiene acostumbrado Valle-Inclán; quince escenas también en *Luces de Bohemia;* seis escenas, cada una de las tres jornadas de *Romance de lobos.* Digo nos engaña, porque la primera escena queda, al ser enumerada y encuadrar con la armonía matemática del total, como una más, cuando en verdad debería ser «Prólogo», o «Apostillón», como en *Farsa y licencia de la reina castiza.*

En esta escena «prólogo» no sólo introducción a la obra, sino un directo desafío a las más sagradas convicciones y emociones del auditorio o del lector. «Con la verdad quieres levantar una duda», le dice Pedro Gailo a Lucero, y éste, sin perder su jactancioso cinismo, le responde sarcásticamente: «Me has conocido el pecado» (p. 18). Pero no *duda* unamunesca de las que *alimentan la fe,* sino duda que quiebra las simientes. Esta es la intención de Valle-Inclán; se va a reír de nosotros en las siguientes escenas, sus carcajadas irán demoliendo la firmeza de nuestro más íntimo ser, pero antes nos desafía, convencido de su superioridad.

Esta primera escena es perfecta acústica y visualmente, y comprendiéndola bien ayuda muchísimo a entender toda la obra en sí. La escena está completamente dividida en dos imágenes opuestas, llenas y recargadas de significado, en una perfecta compenetración de figuras, decorados y diálogo. A un lado, la iglesia de San Clemente, «sobre la cruz de dos caminos», no el cruce, sino *la cruz,* que será mencionada frecuentemente a lo largo de la obra, sea en momentos ridículos solemnizados, o solemnes ridiculizados. En la escena segunda de la jornada tercera, por ejemplo, Mari-Gaila y la Tátula conciertan la cita para el segundo adulterio «bajo la pompa de la higuera donde abre los brazos el espantapájaros: Una sotana hecha jirones, vestida en la cruz de dos escobas» (p. 113); en los plantos, las mujeres tendrán los brazos en cruz, y al tirarse Pedro Gailo de la torre, también.

---

(1) Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad* (p. 327). Editorial Sudamericana, publicado por EDHASA, Barcelona, 1969.

En el pórtico románico, el sacristán, «un viejo fúnebre, amarillo de cara y manos, barbas mal rapadas», apaga los cirios; el nombre del sacristán es Pedro del Reino, aunque le conocen por Pedro Gailo. Nombre, como muchos otros, muy significativo.

Risco nos dice «la intensa preocupación estilística de Valle-Inclán le llevaba a dar siempre gran importancia a los nombres de los personajes y de lugar, así como a los títulos de nobleza. Era preciso que todos tuviesen una musicalidad a la vez decorativa y expresiva, un marcado poder evocador, una posibilidad de resonancias variadas: de orden histórico, literario, artístico, geográfico, social, etc. En este aspecto es uno de los escritores que más se han esforzado en colmar de sentido a los de por sí tan vacíos y arbitrarios nombres propios» (2), ofreciendo a continuación una extensa lista, entre la que no aparece ninguno de los personajes de *Divinas palabras.*

Pedro es el nombre del *inclemente* sacristán de San Clemente. En *Sonata de primavera,* el Marqués de Bradomín recuerda: «Estábamos a las puertas del colegio Clementino. Ocurría esto en los felices tiempos del papa-rey, y el colegio Clementino conservaba todas sus premáticas, sus fueros y sus rentas» (p. 20), y luego hablará en la página 46 de los «graves teólogos del colegio Clementino» (3). Pedro guarda las llaves del templo, su apellido, Reino, sus dos hermanas, *Marica* del Reino y *Juana* Reina. «Pedro Gailo, el sacristán, en sus papeles es Pedro del Reino», dice la Tátula (p. 30). Pedro del Reino: «Mi reino no es de este mundo» (San Juan, cap. XVIII, v. 36). En la escena segunda de la jornada segunda, Miguelín pregunta a Mari-Gaila: «¿Pues no abandonaste el palacio del rey?», y ésta contesta: «Abandoné mi casa, donde era reina». El apellido Reino, pues, ni fue escogido al azar ni se le puede dejar de considerar, son demasiadas las cosas que evoca. Más aún, viendo que la gente le llama Pedro Gailo. Su hermana Marica le dirá en la escena cuarta, jornada segunda: «¡Ay hermano mío, otro tiempo tan gallo, y ahora te dejas así picar la cresta!» (p. 68). Gailo podría asociarse con *gallego,* empeñados en la imagen de Galicia, pero viendo esta imagen del *gallo* y, sobre todo, a la luz del muy revelador conjuro de la escena octava, de la misma jornada: «¡A las cuatro, el canto del gallo!» (p. 90), unido a Pedro, y todo lo que en *Divinas palabras* evoca «llaves», «iglesia», «reino», viviendo como vive en el «palacio del rey» (p. 54), no puede uno menos que asociar Pedro Gailo con aquel otro Pedro, que negó a Cristo tres veces antes que cantase el gallo.

---

(2) Antonio Risco: *La estética de Valle-Inclán* (p. 256). Biblioteca Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1966.

(3) Ramón del Valle-Inclán: *Sonata de primavera.* Memorias del Marqués de Bradomín, volumen V (pp. 22 y 46). Opera Omnia. Madrid, 1933.

La mujer del sacristán se llama Mari, y la hija, Simoñina. «Nacida de los dos», añade Valle-Inclán en el reparto (p. 9). Mari-Gaila es «blanca y rubia» (blanca y amarilla es la bandera pontificia); así tendrá tanto poder evocativo (no simbolismo), el que a continuación, Mari-Gaila, ante el cadáver de Juana Reina, madre de Laureano, el idiota, «el hijo de su pecado» (p. 52), grite: «¡Ay cuñada, por *cismas* te departiste de tus familias!... ¡Ay cuñada, te movían lenguas anabolenas!» (página 31). Y Simoñina, la «nacida de los dos», tiene el nombre del padre y del apóstol Pedro, antes de ser así bautizado por Jesucristo, Simón: «Y yo te digo que tú eres Pedro, y que sobre esta piedra edificaré mi Iglesia; y las puertas o poder del infierno no prevalecerán contra ella» (San Mateo, cap. XVI, v. 18). Valle-Inclán describe a Simoñina diciendo «abobada, lechosa, redonda con algo de luna, de vaca y de pan» («tierna», «blanca», «redonda como una luna», «carne», «cuerpo», «alimento», «pan», como la Eucaristía).

Pero volvamos al prólogo y concentremos nuestra atención en la otra parte del escenario; enfrente de la iglesia, donde los farandules «viniéronse a poner en el camino, mirando al altar» (p. 13). Opuesto al portal de la iglesia, «mirando al altar», ofendiendo a Pedro y desafiando con su presencia, hay «torcida gente. La peor ley», según el sacristán. Sin embargo, estos en sí, recortados en la distancia, nos los presenta Valle-Inclán diciendo «pareja de hombre y mujer con un niño pequeño, flor de su mancebía. Ella triste y esbelta..., toquillón azul», rompiendo el encanto evocador de la Sagrada Familia, con un simple «el hombre, gorra de visera, la guitarra en la funda...». El nombre del farandul, «Lucero» (Príncipe de las tinieblas), y el de ella, que podía ser «Dolores», será «Poca-Pena»: «a esta mujer la conocen con diversos nombres, y, según cambian las tierras, es Julia, Rosina, Matilde, Pepa la Morena...» (página 14). El nombre del hombre también cambia, aquí será Lucero, y luego será «Séptimo Miau», aquí «saca chispas del yesquero» (p. 15), y cuando aparece en la escena segunda con su otro nombre, también «bate el yesquero», que nos evoca «fuego», y más adelante un específico «fuego».

Complementando esta confrontación plástica, acústicamente, la rápida discusión entre la pareja, y de Pedro Gailo con Lucero, a forma de «letanía». Las primeras palabras hacen reaccionar al auditorio, o lector, contra Lucero; sin embargo, a éste poco le importa, continuará más y más; proyecta abandonar al hijo «de noche»; no le importa no ser el verdadero padre: «Pon que no lo sea»; cínico ante el dolor de la madre, «haremos otro»; pega en la boca a Poca Pena, y ante la sangre y llanto de la mujer «tose con sorna»; sin temor de Dios, «Dios no mira lo que hacemos: Tiene la cara vuelta»; orgulloso de ser llama-

do «descomulgado», «¡A mucha honra!»; contento de no ir a la iglesia, «¡Veinte años llevo sin entrar en la iglesia!»; se titula «amigo del diablo», «Somos compadres»; se ríe de la justicia divina, «No temo esa hora» (pp. 14-16).

Cortan la desencadenada discusión «unas viejas con mantilla» que, supersticiosas, salen de la iglesia portando agua bendita con la que «van regando sobre las sepulturas», entre ellas la hermana del sacristán, Juana la Reina, con su hijo Laureano, «un enano hidrocéfalo», y ella, que no pudo recibir a Dios, pregunta: «¿Cómo no disteis la comunión en la misa?», a lo que responde Pedro: «No había partículas en el copón» (p. 16). O sea que Dios no está en el sagrario; se llenan, pues, de significado las palabras de Lucero, «Dios no mira lo que hacemos: Tiene la cara vuelta».

Enfrente de Lucero, pregunta Pedro Gailo por su sobrino, diciendo: «El alumbra algún conocimiento, hermana mía» (p. 17).

El sarcasmo de Lucero le lleva a desafiar a Pedro, con la ayuda de Coimbra, la perra «poseída», anunciándole el adulterio de la esposa.

La familia se pone en camino, «se desconsuela el niño en brazos de la madre», ésta vuelve a sus súplicas y Lucero, que continúa en su jactancia, «carga a la espalda la jaula del Pájaro Sabio» (p. 19) y en la jaula leemos: «Dorada bajo el Sol, es Alcázar de la Ilusión» (p. 20). «¡Salve, risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza!», escribió Valle-Inclán en su *Sonata de otoño* (4). El pájaro ha enfermado y «se niega a comer», a lo que Lucero contesta: «Coimbra, ¿dónde encontraremos otro? ¿Te parece pedírselo al compadre Satanás?» (p. 20). El nuevo pájaro, que nos traiga con su canto la esperanza, nos lo entregará Satanás. Y así concluye esta escena, donde una vez que conmueve todo y nos desafía, nos ofrece las puertas del infierno como solución sarcástica, y así nos introduce en la obra, donde estos dos personajes tan opuestos, Pedro Gailo y Séptimo Miau o Lucero, acabarán, como ya veremos, confundidos.

La postura elevada de Valle-Inclán con respecto a sus personajes, su perspectiva, la distancia con que mira la realidad, nos la deforma de tal manera, que esto trae como consecuencia, por un lado, el que no caiga en vulgar parodia, pero, por otro, el que con frecuencia no se le entienda. Y esto, en mi opinión, creo que es lo que a muchos les ha ocurrido con *Divinas palabras*, que dejándose llevar por el subtítulo «Tragicomedia de aldea», o por el final, o por los mendigos, han intentado salir de su perplejidad, o apuntando hacia Galicia, o concentrándose en el final, olvidando muchas otras situaciones religiosas, tocadas sacrílegamente por Valle-Inclán, o estudiando la miseria humana.

---

(4) Ramón del Valle-Inclán: *Sonata de Otoño*, vol. VII.

No oyendo éstos la gran carcajada de Valle-Inclán, quien se ríe del bien y del mal, porque para él, desde su posición elevada, todo le parece uno, mientras que aquí abajo nosotros insistimos en la diferencia, y Unamuno andaba partiéndose el alma, queriéndonosla reflejar en su obra *La tía Tula.*

Unamuno se ahonda en sí mismo, y quiere ver el sí y el no que nos gobierna, como nos confiesa en el prólogo de *La tía Tula* (5). Valle-Inclán, desde allá arriba ve el mal y el bien una misma cosa. El inclemente sacristán, que cuida y posee las llaves del templo de San Clemente, entrará en conflicto con el compadre del Diablo, orgulloso de su maldad cuando Pedro le tacha de «Descomulgado» (p. 15), y a Miguelín le dice, jactándose, que viene del presidio de Ceuta, «la flor de España» (p. 27). Séptimo Miau es el nombre del farandul; Miau nos trae a la cabeza «gato» y Séptimo, las siete vidas de un gato (porque en España son siete, no nueve, como en Inglaterra). Y Pedro Gailo, el sacristán, en la última escena de la obra, desde el alero, «se tira de cabeza». Cae con negro revuelo y queda aplastado, los brazos abiertos, la sotana desgarrada. Hace semblante de muerte, para alzarse de pronto y trasponer la puerta de la iglesia, mientras que una voz dice: «¡Tiene siete vidas!» (p. 134). Como Séptimo Miau. Gran sarcasmo el integrar estas dos imágenes en una misma. Creo que no podemos ignorar el que estos dos protagonistas, opuestos a lo largo de la obra, queden entrelazados por esta frase, y no podemos decir que sea casual.

Volviendo ahora a *La tía Tula,* veamos lo que escribe Unamuno, «desdoblándose en sus caracteres». Tula y Ramiro discuten uno de los momentos más dramáticos de la novela; comienza la matriarcal Tula (página 156):

> —... ¿Te acuerdas de lo de aquel bárbaro de Pascualón el guarda de tu cortijo de Majadalaprieta?
>
> —¿Qué? ¿Aquello que comentamos de la insensibilidad con que recibió la muerte de su hijo...?
>
> —Sí.
>
> —¿Y qué tiene que ver esto con aquello? Por Dios, Tula...
>
> —Que a mí aquello me llegó al fondo del alma, me hirió profundamente y quise averiguar la raíz del mal...
>
> —Tu manía de siempre...
>
> —Sí, ya me decía el pobre tío que yo era como Eva, empeñada en conocer la ciencia del bien y del mal.
>
> —¿Y averiguaste?
>
> —Que a aquel... hombre...
>
> —¿Ibas a decir...?
>
> —Que a aquel hombre, digo, le estorbaba el niño para más cómodamente disponer de su mujer...

---

(5) Miguel de Unamuno: *La tía Tula* (p. 15). Renacimiento, San Marcos, 42. Madrid, 1921.

Ahora, inmediatamente, fijémonos en la conversación de Lucero (Séptimo Miau) y Poca-Pena, con que abre Valle-Inclán *Divinas palabras* (páginas 14-15):

> *Lucero:* —Tocante al crío, pasando de noche por alguna villa, convendría soltarlo.
> *Poca-Pena:* —¡Casta de mal padre!
> *Lucero:* —Pon que no lo sea.
> *Poca-Pena:* —Tú mismo eres a titularte de cabra.
> *Lucero:* —Pues titulándome padre del crío, considero que no debo legarle mi mala leche.
> *Poca-Pena:* —¿Qué estás ideando? ¡No te pido correspondencia para mí, te pido que tengas entrañas de padre!
> *Lucero:* —¡Porque las tengo!
> *Poca-Pena:* —Si el hijo me desaparece, o se muere, por tus malas artes, te hundo esta navaja en el costado. ¡Lucero, no me dejes sin hijo!
> *Lucero:* —Haremos otro.
> *Poca-Pena:* —¡Ten caridad, Lucero!
> *Lucero:* —Cambia la tocata.

Los dos episodios tocan el mismo incidente dramático; en Unamuno, nos duele, o mejor nos dolemos todos con Tula, y Unamuno. En *Divinas palabras,* nos hiere, mientras que Lucero se jacta y ríe de nosotros, y con él, Valle-Inclán.

Unamuno bautiza a «la gran tía maternal», a «la madre virgen», con el nombre de Tula (Gertrudis), y a su hermana, Rosa. Y Valle-Inclán, a la vieja celestina, encubridora de las relaciones de Séptimo Miau con Mari-Gaila, la bautiza Rosa la Tátula.

Para mí, la interrelación de las dos obras es evidente. Y es muy relevante lo que nos dice Risco (6): «... es curioso que nunca se haya prestado atención a lo que en la literatura esperpéntica hay de caricatura de muchas de las preocupaciones predilectas de los hombres del 98». Y cita dos veces en su libro la frase siguiente de la escena duodécima de *Luces de Bohemia,* en la conversación entre Don Latino y Max: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (7). Ofreciendo también varios ejemplos en los que Valle-Inclán ha invertido la revalorización del paisaje castellano, en la que estaban empeñados los hombres del 98. Añadiendo Risco: «También se opone a los propósitos excesivamente ideológicos a que los mismos sometían la literatura, etc. No obstante mantenía muchos puntos de contacto con

---

(6) Véase 2 (p. 108).

(7) Ramón del Valle-Inclán: *Luces de Bohemia* (p. 106). Colección Austral, núm. 1307. Espasa-Calpe, 1968.

ellos, es verdad, pero por la misma razón podía convertirse a veces en su más incisiva conciencia irónica.»

Sí, esto fue lo que hizo en *Divinas palabras,* reírse sin piedad de Unamuno, de nosotros, y de todo lo religioso y humano de lo más hondo de nuestro ser.

Se me argumentará que habiendo sido escritas ambas en 1920 y no habiendo sido impresa *La tía Tula* hasta 1921, mi teoría es imposible y todo mera casualidad; sin embargo, se tienen noticias de que esta novela bullía en la cabeza de Unamuno desde el año 1902, como así le comunicaba a su amigo el poeta catalán Juan Maragall en carta de 3 de noviembre de 1902 (8).

Los escritores del 98 remozan la literatura del Siglo de Oro, sus temas y valores recobran vitalidad y sentido.

---

(8) Miguel de Unamuno: *Obras completas,* IX (p. 31). Edición y notas de Manuel García Blanco. Afrodisio Aguado, S. A., Editores. Madrid, 1958.

También comunicaba su futura novela a otro poeta catalán, Eduardo Marquina, en 1905. Y en carta de 15 de enero de 1921, Unamuno le decía a José María de Cossío que le dijese a su hermano Francisco, que había «empezado a corregir las pruebas de mi novela *La tía Tula,* muy ampliada, corregida, enriquecida e intensificada desde que él la leyó». Así, pues, había dado a leer su novela con anterioridad, y de aquí se puede asumir llegase en parte a oídos de Valle-Inclán, por esto es por lo que considero muy importante lo que Unamuno escribe en un artículo dedicado a la Condesa de Pardo Bazán en 1921: «... le presentaba yo siempre el problema por el lado de la maternidad, a lo que ella me contestaba que se sentía un poco pagana. A cuyo propósito recuerdo cuando hace ya años le hablé del asunto, y argumento que he desarrollado luego en mi última novela *La tía Tula* y lo que de ello me dijo y la discusión de etnología feminista o de feminismo etnológico en que con tal motivo nos enzarzamos. Claro está que doña Emilia no cayó en la sandez de decirme —ni podía caer ella— que esa tía Tula de mi novela está al margen de la vida...» (tomo X, *Obras completas,* de Unamuno [p. 485]. «Recuerdos personales de doña Emilia», publicado en *Nuevo Mundo,* Madrid, 27 de mayo de 1921).

No, Emilia Pardo Bazán no cayó en tal sandez, pero sí quizá le pareciese «muy típico de Unamuno», y no dejándose llevar por la emoción del vasco, le respondía con un sonriente «yo me siento muy pagana». Y si la conversación que nos cuenta Unamuno ocurrió varios años antes de 1921, pudo así muy fácilmente llegar lo dramático de su novela entre bromas a Valle-Inclán, a través de doña Emilia. Sobre todo si tenemos en cuenta la relación entre la Pardo Bazán y Valle. Fernández Almagro, en la página 35 de *Vida y literatura de Valle-Inclán* (Taurus Ediciones, Madrid, 1966), nos dice que entre los primeros libros que lee Valle le impresionan dos novelas de Emilia Pardo Bazán: *Los pazos de Ulloa* y *La madre Naturaleza.* Gallegos ambos escritores, compartieron sus vidas mayormente entre Galicia y Madrid. La Pardo Bazán fue «la primera socia de número del Ateneo de Madrid, la primera presidenta de la sección de literatura de la docta casa, la primera profesora de estudios superiores en el mismo Ateneo...» (p. 1441, Enciclopedia Universal Ilustrada, XLI. Espasa-Calpe, 1920). En el Ateneo matritense tenía su tertulia también Valle-Inclán.

Y como colofón de estas afinidades, encuentro muy interesante el hecho de que el periodista y político Julio Burell, durante su época de ministro de Instrucción Pública, crease dos trabajos que no existían ex profeso para ambos escritores. Al volver Valle de su visita a los campos de batalla europeos, Burell crea la cátedra de Estética de las Bellas Artes en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, de Madrid; y en mayo de 1916, la cátedra de Literaturas Neolatinas en la Facultad de Filosofía y Letras (curso de doctorado) de la Universidad de Madrid, destinada para Emilia Pardo Bazán (p. 161, Fernández Almagro: *Vida y literatura de Valle-Inclán).* Valle sólo duró un año en el trabajo, pero al escribir Unamuno en mayo de 1921 sobre la Pardo Bazán y decir «cuando hace ya años», no hay duda que debió ser por esta época; así que los tan anunciados proyectos de Unamuno pudieron muy fácilmente llegar a Valle a través de su paisana o por amigos comunes, viviendo ambos como vivían casi en los mismos círculos.

Entre los temas del Siglo de Oro sobresalía el del honor. Aunque en la mayoría de los dramas se polarizará este honor más visiblemente desde el ángulo *adúltero* y sus implicaciones, en realidad vivía dentro del drama por derecho propio, porque, como dice Ortega y Gasset, «durante la Edad Media las relaciones entre los hombres descansaban en el principio de fidelidad, radicado a su vez en el del honor» (9).

Ciertamente que el tema del *honor* no había sido repudiado desde el Siglo de Oro en las letras españolas, pero sí habíasele intentado dejar en el tintero o en la distancia. Pedro Alarcón, o por escrúpulos morales, o para evitar otro tipo de obra, crea el malentendido del molinero en *El sombrero de tres picos,* así la forzosa limpieza del honor manchado puede ser abandonada y el público aceptarlo, porque «los españoles nunca se *escandalizaron* del tema del adulterio. Para un español lo escandaloso es que ese tema, que es grave, pueda tomarse en broma» (10). Sin embargo, ¿qué ocurre en *Divinas palabras?* No una, sino dos veces, comete adulterio Mari-Gaila; la segunda vez es apresada en el acto de cometerlo y, sin embargo, a pesar de que Pedro Gailo sabe bien su deber: «¡He de vengar mi honra!» (p. 76), todo quedará ahogado en la gran risa de Valle. Porque aunque Vicente Gaos dice en la misma página «en la literatura española hay adúlteras, pero siempre en obras serias», Valle-Inclán «hizo de todo muy seriamente una gran farsa» (11).

Y Valle llega más lejos, pues tras el adulterio cometido por Mari-Gaila, al marido se le ocurre corresponderle con la misma moneda, cometiéndolo con la hija: «¡Era buena burla acostarnos los dos!», «Pues que me da corona, vamos nosotros dos a ponerle otra igual en la frente». Y no queda todo en hablar, que Simoñina, «la hija, abobada, lechosa, redonda con algo de luna, de vaca y de pan», le dirá «y no me pellizque las piernas» (pp. 80-81).

Divinas palabras, pues, es la gran carcajada de Valle-Inclán, de el Trasgo Cabrío, de Lucero o Séptimo Miau, a los problemas y las angustias del 98; a la persona Unamuno, o a sus escritos, pues en ellos Unamuno se desdobla. Y más aún, es la gran carcajada de Valle-Inclán, a nosotros todos, seamos público o lectores, porque en términos generales, compartimos muchos de los principios de Unamuno.

---

(9) José Ortega y Gasset: *Notas* (p. 147). «Ideas de los castillos: honor y contrato». Edición Julián Marías. Biblioteca Anaya, núm. 53. Salamanca, 1967.

(10) Vicente Gaos: *Temas y problemas de literatura española* (p. 193). «Técnica y estilo de 'El sombrero de tres picos'». Ediciones Guadarrama. Madrid, 1959.

(11) Pedro Salinas: *Literatura española siglo XX* (p. 118). «Valle-Inclán, visto por sus coetáneos». (Recortes de prensa tras su muerte, 5 de enero de 1936.) Alianza Editorial. Madrid, 1970.

En la escena segunda muere Juana la Reina, en la séptima escena de la segunda jornada muere Laureano, «los pies descalzos» de Juana «son de cera» (p. 22), las «manos infantiles» de Laureano «de cera» (p. 87), y antes de la muerte de ambos aparecerán animales propicios para el sacrificio: «novillos y un cordero».

Mientras Juana la Reina recibe de la Tátula «consejos de vieja prudente y doctora», un chalán de perfil «romano» da voces para que se aparten del paso de los «novillos», «los juvencos del monte, berrendos en negro, desfilan en una nube de polvo» (p. 21); en seguida Juana morirá en el camino, en medio del delirio, oprimiéndose los flancos, porque «Un gato —le dice— come en el propio lugar del pecado» (p. 22).

Durante la borrachera general en la que moría Laureano «un matrimonio de dos viejos, y una niña blanca con hábito morado reparten la cena. Rosquillas, vino y un pañuelo con guindas. La niña, estática, parece una figura de cera entre aquellos dos viejos de retablo, con las arrugas bien dibujadas y los rostros de un ocre caliente y melado, como los pastores de una Adoración» (p. 85). «Con su hábito morado y sus manos de cera, parece una virgen mártir...» Mientras que los otros siguen emborrachando a Laureano, que va muriendo «con la boca cada vez más torcida, araña la colcha..., y sus manos, sacudidas de súbitos temblores, parecen afilarse», vemos que «la niña y los viejos guardan una actitud cristiana, recogidos tras la llama del hogar» (p. 87), y al fin morirá Laureano, mientras que Mari-Gaila se entrega a Séptimo Miau. Pero esta «virgen mártir» apareció ya antes, en la escena segunda de la jornada segunda, cuando los «mendigos, negros y holgones» reían «tumbados a la sombra de los árboles» y Mari-Gaila preguntaba interesada por Séptimo Miau, amistad que llevará a la muerte de Laureano, por descuido. «Por la carretera, una niña con hábito nazareno, conduce un cordero encintado, sonriendo extática entre la pareja de sus padres, dos aldeanos viejos» (p. 55).

Así, pues, «novillos» y «cordero» se anticipan a la muerte, y animales muy diferentes aparecerán para «gozarse» tras la muerte, o para indignificarla; sobre la cabeza muerta del idiota «Las moscas del ganado acudían a picar en ella» (p. 88) y luego acudirán los puercos a «la querencia del carretón» y Laureano será «¡Devorado de los bacurinos!», «Cara y manos le comieron los cerdos» (p. 101).

«Los aldeanos del velorio —capas y mantillas— beben aguardiente al abrigo de la iglesia» (p. 38), van a enterrar a Juana la Reina, al final de la primera jornada. «El idiota... da su grito en la humedad del cementerio», y responde «el Sapo»: «¡Cro! ¡Cro!» (p. 45). Za-

mora Vicente comenta la aparición del sapo representando al demonio en *Sonata de primavera* (p. 133): «Recuerdo que de niño he leído muchas veces en un libro de devociones, donde rezaba mi abuela, que el diablo solía tomar ese aspecto (el de un sapo que canta) para turbar la oración de un santo monje. Era natural que a mí me ocurriese lo mismo» (12). Igualmente, tras la muerte de Laureano hace su aparición el Trasgo Cabrío, entre risas, con su «retorcida cuerna», «grupa lanuda», «patas» y «barba greñuda». En *Sonata de primavera* habla también Valle-Inclán de un «cornudo monarca del abismo». Por tanto, estos dos animales que se burlan de la muerte, quedan asociados con el demonio. Demonio también es Séptimo Miau, y con ellos todos ríe Valle-Inclán, demiúrgico creador de estos seres.

La introducción que hace Valle-Inclán de Miguelín y Séptimo Miau, creo merece también consideración, «malos cristianos», no acuden en ayuda de Juana la Reina que muere, a pesar de los gritos de la Tátula; sólo al oír ser llamados «cativos», contento Séptimo Miau, decide bajar: «Puesto que por nuestro nombre nos llama, vamos para allá caminando» (p. 24).

En *Sonata de estío,* el Marqués de Bradomín dice orgulloso: «Sobre mi alma ha pasado el aliento de Satanás encendiendo todos los pecados: Sobre mi alma ha pasado el suspiro del Arcángel, encendiendo todas las virtudes» (13). San Miguel y el Diablo han pasado por el alma del Marqués; Miguelín y Séptimo Miau, compadres, pasean por los caminos. El afeminado Miguelín que «lleva arete en la oreja» y «por sus dengues le suele acontecer en ferias y mercados que lo corran y afrenten» (p. 23), sensual siempre «se toca» o «se busca con la lengua un lunar rizoso que tiene a un canto de la boca» (p. 24); con Miguelín, desafiante, Séptimo Miau, compadre del diablo, «bate el yesquero», que nos evoca «fuego», «infierno».

Miguelín llama compadre a Séptimo Miau: «¿Bajamos, compadre Miau?» (p. 24). Y así llama también Séptimo Miau a Miguelín: «Compadre, ¿quiere usted que el pleito...?» (p. 26). Y en la escena cuarta, de la jornada tercera, una moza le dice a Miguelín: «¡Eres muy Demonio, Padronés!» (p. 127).

En la escena quinta discuten las dos cuñadas por la posesión de Laureano, porque, como dice la Tátula, «el carretón... trae provecho» (p. 32), y son interesantes los nombres de las dos mujeres, Mari y Marica. Gaila es apodo de los Reino, así que podrían inter-

---

(12) Alonso Zamora Vicente: *Las sonatas de Valle-Inclán* (p. 45). «Religiosidad, satanismo». Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1966.

(13) Ramón del Valle-Inclán: *Sonata de Estío,* vol. VI (p. 154).

cambiarse los nombres si se quisiese, pues la mujer del sacristán podría ser «de Reino», y la hermana ser conocida por el apodo del hermano. El Pedáneo sentencia a lo Salomón, y así se hace. Surgirán peleas por los beneficios entre las cuñadas, pues la Mari-Gaila se marcha con Laureano, guardándolo más de lo acordado.

La escena octava, de la jornada segunda (pp. 90-91), también merece mucha atención, porque el conjuro con que Mari-Gaila trata de ahuyentar al Trasgo Cabrío está lleno de evocaciones y significado, sobre todo por la inefectividad de la oración para espantar al demonio, que continúa con sus risas.

Por razones de rima, «el canto del gallo», pasa al cuatro, en lugar de ir donde le corresponde, que habría de ser entre «la estrella de los Reis» y «ceras de muerte».

La oración de Mari-Gaila será acogida entre burlas del Cabrío, y su risa final la convertirá en blasfema; «¡Jujurujú! ¡Bésame en el rabo!», «¡Cuando remates echaremos un baile!» Sin embargo, ella, convencida del poder de la oración, continúa: «¡A la una, la luz de la luna!» («noche», «oscuridad»); «¡A las dos, la luz del sol!» («luz», «la creación»); «¡A las tres, la tablillas de Mosén!» («Exodo», «los Diez Mandamientos»); «¡A las cinco, lo que está escrito!» («la Biblia»); «¡A las seis, la estrella de los Reis!» («nacimiento de Cristo»); «¡A las cuatro, el canto del gallo!» («traición de Pedro», «la Pasión»); «¡A las siete, ceras de muerte!» («crucificación»). Tras la muerte, tres alternativas tienen las personas, según la Iglesia (dejando a un lado «el Limbo»): «Purgatorio», «Infierno» y «Cielo»; pues bien, aquí en este conjuro se hallan las tres: «¡A las ocho, llamas del Purgatorio!»; «¡A las nueve, tres ojos y tres trébedes!», que es «Infierno», porque aunque el verso es muy oscuro, queda clarísimo en la conversación entre Pedro Gailo y Séptimo Miau, en la escena tercera de la jornada tercera (pp. 123-124):

Pedro Gailo: —El demonio se rebeló por querer ver demasiado.
Séptimo Miau: —El demonio se rebeló por querer saber.
Pedro Gailo: —Ver y saber son frutos de la misma rama. El demonio quiso tener un ojo en cada sin fin, ver el pasado y el no logrado.
Séptimo Miau: —Pues no salió con la suya.
Pedro Gailo: —La suya era ser tanto como Dios, y cegó ante la hora que nunca pasa; ¡con las tres miradas ya era Dios!

«Tres miradas», «tres trébedes», «tres ojos», poderes del demonio según Séptimo Miau. Así, pues, «¡A las nueve, tres ojos y tres

trébedes!» («Infierno»); «¡A las diez, la espada del Arcángel San Miguel!» («Cielo», custodiado por la espada de San Miguel).

Y ante las tres alternativas, tras la muerte, «¡A las once, se abren las puertas de bronce!» y «¡A las doce, el trueno del Señor, revienta en las tripas del Diablo Mayor!» «Mari-Gaila espera el trueno, y sólo oye la risa del Cabrío», que se jacta y ríe de la oración de Mari-Gaila, de su pecado, de la muerte y de todo.

Con el mismo sarcasmo y con el mismo vocerío se carcajea Valle-Inclán, porque, como apunta Risco, «Valle eligió el papel de demonio bufonesco, semejante al *trasgo cabrío* que hace aparecer en *Divinas palabras,* de *risa tremolante, barba greñuda* y que da brincos de muchas leguas» (14). Fernández Almagro comenta que el vocerío de Valle-Inclán destacaba entre los de su círculo (15). Su *barba greñuda* es de todos conocida. Sus viajes a Méjico, Francia y Roma completan más leguas que la «larga cabalgada por arcos de Luna» de Mari-Gaila. Y su sarcasmo debía sonar fuerte, porque de él escribía Azorín: «Valle trae un fondo sarcástico que viene desde el Arcipreste de Hita» (16).

«Del mismo modo tomó el cáliz, después que hubo cenado, diciendo: Este cáliz es la nueva alianza sellada con mi sangre, que se derramará por vosotros» (San Lucas, cap. XXII, v. 20). La jornada tercera se abre con las coplas de los rapaces, sobre el adulterio de Mari-Gaila. Pedro aguanta cobarde; ella, sin embargo, se siente segura; él quiere descargar su conciencia en la comunión, ella le obliga a beber de su copa. «Y tomando el cáliz, dio gracias, le bendijo, y dióselo, diciendo: Bebed todos de él» (San Mateo, capítulo XXVI, v. 27). Blasfema situación muy evocadora, porque el pecado pasa así a ser el epicentro de la vida: «Porque ésta es mi sangre, que será el sello del Nuevo Testamento, la cual será derramada por muchos para remisión de los pecados» (San Mateo, capítulo XXVI, v. 28).

«Volvióse de nuevo por segunda vez, y oró diciendo: Padre mío, si no puede pasar este cáliz sin que yo lo beba, hágase tu voluntad» (San Mateo, cap. XXVI, v. 42).

Mari-Gaila: —¡Bebe!
Pedro Gailo: —Quería recibir a Dios.
Mari-Gaila: —Bebe en mi copa.
Pedro Gailo: —Quería descargar mi conciencia.
... ...

---

(14) Véase 2 (p. 109).

(15) Melchor Fernández Almagro: *Vida y literatura de Valle-Inclán* (p. 106). Taurus Ediciones. Madrid, 1921.

(16) Véase 11 (p. 34).

Mari-Gaila: —Bebe, que yo te lo ofrezco.
Pedro Gailo: —Mi alma no te pertenece.
Mari-Gaila: —Bebe sin escrúpulo (p. 109).

En la penúltima escena, mientras Mari-Gaila y Séptimo Miau fornican, Miguelín, el compadre de Séptimo, les busca y «abre los brazos convocando gentes». «Los hombres» se acercan, interrumpiendo el trabajo. «Serenín de Bretal, que como un patriarca hace la siega del trigo con los hijos y los nietos», imagina de qué se trata (p. 126). Aparece una negra visión, de hombre y animal, «destaca sobre el sol un pastor negro, volteando la honda, y a su lado, el galgo, también negro». Este pastor no es sino un hombre sediento de castigo e implacable. Su nombre Quintín, su severidad y su negrura, nos evocan «la batalla de San Quintín». Quintín habla de «caza real» (p. 127). «Caifás» le llama Mari-Gaila (p. 130).

A esta escena un buen director puede sacarle mucho partido, ya que Valle nos la crea perfectamente. «El campo, en la tarde llena de sopor, tiene un silencio palpitante y sonoro.» La aparición «por cima de una barda» tiene mucho de aparición angélica, y su silueta, recortada en la tarde cargada, en lo alto, a un lado del escenario «y sin hablar» diabólico convocando a la gente (p. 126). Al otro lado, «en lo alto de unas peñas cubiertas de retama amarilla, destaca sobre el sol» la negra figura de Quintín, el «pastor negro» (p. 127). Miguelín una vez les guía hasta donde está Mari-Gaila; mientras desaparece Séptimo Miau, desaparece también. Haciéndoles desaparecer instantáneamente a los dos, el auditorio alcanzaría aún más a apreciar a estos dos personajes en su justo valor. No deja de ser significativo el hecho de que Miguelín, una vez convocado a los hombres y mostrando dónde están Mari-Gaila y Séptimo Miau, desaparezca, porque ya los hombres se encargarán de ensañarse con Mari-Gaila, que cayó.

Traen desnuda a Mari-Gaila, bajo un «loco repique» de campanas; avergonzado y cobarde, a Pedro sólo se le ocurre decir, tras una ridícula postración, «¡Trágame, tierra!» (p. 133), y luego sube al campanario para suicidarse. Así lo hace, y ya vimos cómo resucita, equiparado a Séptimo Miau, porque él ya ahora también «¡Tiene siete vidas!» (p. 134).

Solemne, «el sacristán ya salía por el pórtico, con una vela encendida y un libro de misal (p. 135). Pero la emoción religiosa o la solemnidad litúrgica no existen, porque la situación es ridícula: Pedro lleva «el bonete TORCIDO». Ella no está tan acobardada o avergonzada como esperamos, porque sin más «salta al camino», pu-

diendo quedar entre la hierba del carro. «La mujer desnuda —se tapa— el sexo», y como si se tratase de un teatro de marionetas, Pedro quema las manos de su mujer, que cubren el lugar del pecado, y se pone a golpearla en el mismo lugar; «el sacristán le apaga la luz sobre las manos cruzadas y bate en ellas con el libro» (p. 135). Con su ridícula acción el sacristán queda burlado, pero aún Valle-Inclán quiere burlarse del pueblo y, sobre todo, del público, como ha estado haciendo durante la obra. Pedro Gailo se vuelve: «¡Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra!» Naturalmente, el pueblo, como el auditorio o los lectores, no están preparados a aceptar la falta de castigo de la mujer adúltera y «vuelan las piedras y llamean en el aire los brazos».

Pero esta reacción popular asquea a Valle-Inclán, de aquí que diga: «Pasa el soplo encendido de un verbo popular y JUDAICO.» Por eso se burla de ellos haciendo volver a Pedro Gailo, quien «con saludo de iglesia, y BIZCANDO los ojos sobre el misal abierto, reza en latín la blanca sentencia. Qui sine peccato est vestrum, primus in illan lapidem mittat» (p. 135). Automáticamente, ¡milagro del latín!. «Una emoción religiosa y litúrgica conmueve las conciencias y cambia el sangriento resplandor de los rostros. Las VIEJAS almas INFANTILES respiran un aroma de vida eterna.» Huye el pueblo despavorido y asustado de la cólera divina, mientras que Mari-Gaila, «armoniosa y desnuda», se adentra en el templo, apareciéndosele «la enorme cabeza del idiota, coronada de camelias..., como una cabeza de ángel». La laureada cabeza de Laureano sale del «limbo», para presidir suprema el momento en que «la mujer adúltera» se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio, que en aquel mundo milagrero, de almas rudas, intuye el latín ignoto de las DIVINAS PALABRAS.—*JOSE G. ESCRIBANO (Heriot Watt University Dp. of Languages. Mountbatten Building. 31-35 Grassmarket. EDINBURGH, EH1 2ht. England).*

UN POETA COREANO: YONG-TAE MIN

Yong-Tae Min nació en Corea del Sur, en 1943, cuando aún no existía un Norte ni un Sur. El 25 de junio de 1950, después de haber sido inventado el paralelo 38 que separaba las dos zonas, el Norte atacó a sus hermanos. Acto seguido los americanos entraban en la

guerra, para proteger al pueblo libre de Corea, y poco después las fuerzas de la China comunista enviaban también sus tropas al célebre paralelo para, asimismo, ayudar al democrático pueblo de Corea en su lucha contra el imperialismo. El resultado es conocido. Miles de muertes, tierras arrasadas, niños errantes, etc., en una palabra, lo de siempre. El 21 de julio de 1953 se firmó un armisticio, aunque la guerra continuara algún tiempo más. Después, los coreanos se ven obligados a aislarse, sin poder visitar a sus familiares de la otra zona y esperando las clásicas ayudas para sobrevivir.

Por eso Yong-Tae Min, en la solapa de su único libro editado en España, dice:

A la guerra de Corea sobrevivido,
el servicio militar cumplido,
experto en venta,
finalmente, armado caballero
en el Castillo matritense,
tengo en mi cuerpo
después de 28 años de andanzas
un cinturón negro bien apretado.

Ciertamente, sobrevivió a la guerra de Corea, que le tocó conocer cuando aún no había comenzado a ser niño; por eso, en uno de sus poemas, dice:

Soy la muerte de esta tierra,
soy la tierra.

Y cuando comienza a ser hombre, tiene que recorrer más de 38 paralelos, más de 38 odios, más de 38 misterios. En ninguna parte es él mismo; en todos los lugares viene a ser como una figura decorativa, como un vestigio de algún pasado imperial, no en vano Corea formó durante mucho tiempo parte del Imperio japonés, incluso bajo la égida de Hiro-Hito. Por eso, en otro de sus poemas, a modo de lamento, exclama:

Me cambio de ropa
y salgo a la calle.
Me preguntan:
«¿Es usted chino?»
Contesto que no.
«¿Es usted japonés?»
Contesto que no;
que soy coreano.
Me preguntan:
«¿Es usted del Norte?»
«NO».
«Pues, ¿del Sur?»
«¡Que NO!»

Lo cierto es que le obligan a ser de algún sitio, no a ser Yong-Tae Min, sino a ser de algún sitio. Pero Yong-Tae se rebela, se angustia, quiere ser él mismo, por eso comienza a escapar de cuanto le rodea para crearse un mundo, un lugar bajo la lluvia, porque en Corea llueve durante todo el verano, y también crecen flores, y entonces es cuando se dedica a olvidar, y olvida muchas cosas, por ejemplo, que:

Tenia diez años
cuando me apuntaron con un fusil junto a mi madre.
Diez pasos de distancia.
Yo, con mis diez dedos, me tapé los ojos
y en ese momento
el ruido de un disparo
atravesó mis diez dedos:
¿Me han matado?
De un inesperado bombardeo
volcó el tren.
El cuerpo del tren destrozado en mil pedazos.
La negra chimenea
seguia fuera de la vía corriendo.

Comienza a vivir un mundo de número, diez años, diez pasos, diez dedos, diez dedos, un tren, mil pedazos, una posible muerte... Yong-Tae Min es un número, algo sin alma. Y huye de aquello, tranquilamente.

Estudia literatura española, durante cuatro años, en su país; en tal circunstancia aprovecha el tiempo para enamorarse. Contrae matrimonio con Sue-Hee en 1968. En 1969 vienen a España. En 1970 nace su primer hijo, al que bautizan con el nombre de Javier. En 1972 obtiene su licenciatura de Literatura Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid, tras presentar su tesina, que versa sobre «Defensa de un estilo poético» (donde defiende nada menos que a Manuel Machado) y cuya calificación es de sobresaliente. Posteriormente comienza a trabajar sobre su tesis doctoral, que versa sobre «Lo oriental en la poesía española contemporánea», analizando la poesía de Rubén Darío, Octavio Paz, la influencia del Haikai, el exotismo de la lírica japonesa que configura la forma de escribir de Juan Ramón Jiménez en *Diario de un poeta recién casado*, de Antonio Machado en sus *Canciones Nuevas*, etc.

Pero, además, Yong-Tae Min tiene una casa, una familia, una responsabilidad social. Para ganarse la vida, tras ser «armado caballero en el castillo matritense», ejerce la profesión de karateka, profesor de kárate.

Su esposa es su mejor crítico. Sue-Hee estudia en la Universidad de Madrid Historia del Arte, y también es algo poeta. Ambos sope-

san las palabras, estudian un verso antes de dejarle definitivamente asentado en el conglomerado de un poema. Juntos hacen algunas traducciones de poemas orientales a nuestra lengua, estudian la posibilidad de adaptación de formas japonesas a nuestra poesía, buscan soluciones a problemas lingüísticos y son un poco antropólogos a la hora de discernir sobre la realidad de penetración de la forma de ser oriental en el alma de Occidente.

Yong-Tae usa en su libro el haikai, como solución a su necesidad de sintetizar un pensamiento amplio con pocas palabras. El opina que el haikai deriva de la estética poética del zen; es un elemento de sorpresa en el ámbito de la lírica oriental; piensa que es precisamente el final del haikai algo que surge rápido, ingrávido, como un cambio inconsecuente, pero además necesario, para dar rotundidad a un pensamiento más total; cree que es como una simbolización panteísta, como un deseo de dejar a algún dios parte de la realidad para que este dios la transforme y la muestre al mundo de los vivientes. «De ahí —me dijo una vez— que la poética zen se acerque mucho a la estética del absurdo. Trata de mostrarnos una realidad a través de símbolos del budismo, donde todo queda sin acabar para que sea el hombre quien dé la última palabra orientado por Buda.» Es de esta manera cómo las sectas budistas quieren llegar al nirvana, al estado de la absorción del ego en una conciencia universal, donde el hombre no tiene ningún valor por sí mismo, sino formando parte de un núcleo común donde se encuentra el mundo que se va sucediendo siglo tras siglo. Por eso, Yong exclama:

Yo no canto. Soy
de la tierra
donde los pájaros lloran. Yo
no lloro.
Se han fusilado
los pájaros.

Pero es que, además de cantar y no cantar, de ser de la tierra donde los pájaros lloran, y de no llorar porque «alguien» ha fusilado a los pájaros, o porque los pájaros se han fusilado «a sí mismos», como en un deseo de ser más eternos a los hijos de los hombres, Yong-Tae viene de un país donde, junto a las dificultades que existen para sobrevivir cada día, existen en el mismo ambiente como «un no sé qué queda balbuciente» (como diría nuestro clásico), y es precisamente una configuración plenamente poética de la vida. Y para analizar este «no sé qué», vamos a remitirnos a la misma simbología de los nombres propios de la familia Min.

Yong-Tae, en una traducción literal, viene a ser algo así como Gran Campanada, muy diferente, por cierto, del cariñoso Juanito con que le saluda Gloria Fuertes, en un deseo o necesidad de acercarnos el Oriente a través de la civilización que domina, o quiere dominar, por aquellos paralelos: la civilización norteamericana, con sus Johns, Charlies y James tirando bombas a diestro y siniestro. Sue-Hee, tal vez polarizando o ampliando la belleza de la traducción, sería, es, Hada de las Aguas. Y finalmente, el nombre del niño, que es Javier por haber nacido en Madrid, y Hyon-Bin por ser coreano, puede ser, es, Cercano Amanecer.

Creo que en este suceso, en el aglutinante de poderse confirmar como creadores natos de la belleza, es donde radica el espíritu esencialmente poético de Oriente; por eso para ellos, como dice el japonés Matsuo Basho, en el comienzo de su magnífico libro de viaje *Sendas de Oku:* «Los meses y los días son viajeros de la eternidad», y precisamente esta característica es la que da a su poesía un tinte de perdurable, y se convierte como el soporte de nuestra vida mortal, trata de ser algo así como el sostén de nuestra imagen más allá de nuestra existencia, como la continuación de nuestras obras más allá de nuestra presencia. Y es aquí donde nuevamente podemos citar un poema del último libro de Yong-Tae, de ese magnífico libro que se titula *Tierra azul* y donde ensaya diversas formas de las métricas japonesas con palabras de nuestro diccionario, donde usa el haikai, que a veces convierte en seguidilla, como ya hicieran Juan Ramón, Antonio Machado y también García Lorca; o donde el poema clásico japonés (Tanka o Waka) se crece para hablar de que «las cosas bonitas no tienen sangre roja, sino verde», y que esta sangre, si se conserva mucho tiempo «puede convertirse en azul», es precisamente donde quiere dar la afirmación de su poesía, en la cual existe, por encima de otra consideración, un deseo innato de reflejar que lo oriental no es algo totalmente decorativo como estamos acostumbrados a ver: figuras de buda de porcelana, medallitas de Visnú para colgantes en oro, óleos con Fuji-Yamas al fondo, cortinas de raso con escenas niponas, etc. Yong-Tae hace nacer en sus versos la preocupación por lo propiamente oriental, pero entroncándolo en el mundo de Occidente, como transplantándolo, como desmitificándolo y haciendo vivaz, real. Por eso en uno de sus poemas dice:

Ocurre que la nube
se baja a veces hasta tus pies
te abraza, te acaricia,
te lame con su lengua delgada
de sangre azul: la nube

va, viene,
te lleva hasta
donde empieza la ciudad
de Calisto y Melibea.
Ocurre que incluso te sientes ligera
la cabeza, la inclinas a
la muchacha que pasa a tu lado. La muchacha
pasa, no te responde, se
con su camino, y tú
sigues con tu silbido alegre de siempre.
Una vida y otra vida
y la nube, o sus palomas...
A tientas te vas.
Y ocurre que tienes las mangas
completamente mojadas de vagos rocíos,
mientras tus pies alados bordean el claro del cenit.

Y así, hasta exclamar, ahora en *A cuerpo limpio,* su primer libro, su otro libro, su único libro editado en España:

Escribir la poesía
es buscar un fortísimo cordón.
Escribir a máquina la poesía
es para ahorcarme.
Escribir en la lengua extranjera la poesía
es para experimentar
el éxtasis
a punto de cortarme el último aliento.

Y aquí es, precisamente, donde vamos adentrándonos en su mundo de poeta que escribe en una lengua que no es la suya, en una lengua que se le presenta difícil, pero a la que quiere dominar, en una lengua que va formando «un fortísimo cordón» y que puede llegar a «ahorcarle». Es como andar caminos prohibidos, pero con la certeza de llegar a algún lugar, de llegar a «un» lugar. Esto puede explicarnos la trayectoria de Yong-Tae, quien me dijo una vez que comenzó a escribir poemas a los quince años, poemas perfectamente editados en su país, pero que se trataba simplemente de una poesía de tipo tradicional oriental. A través de sus estudios comenzó a conocer los poetas occidentales que le habían dedicado un sitial de honor a la poesía japonesa y entonces trató de hacer lo mismo, pero a la inversa, o sea recorrer el camino, pero no de lo occidental a lo oriental, sino de lo oriental a lo occidental, mejor dicho, a lo latino; comenzó a estudiar la posibilidad de introducir las formas orientales en el ámbito de Occidente. Y se dedicó a estudiar las tendencias de Ezra

Pound, Rubén Darío, Mallarmé, Apollinaire, Aragón y todos los citados: Juan Ramón, los Machado, García Lorca, etc., pero no con deseo de aprehender sus ideas morales o religiosas o de acercarse a su credo político o tendencia social, sino en un intento de configurar, de poner al día los grandes poetas de Oriente, y no ya del Japón, sino de la India, de China, etc. Luego en otra etapa pasa a desmenuzar todo el preciosismo de la generación del 27 española, y va analizando punto por punto la influencia de la estética japonesa, y va descubriendo en poemas de Guillermo de la Torre, Rafael Alberti, Gerardo Diego, García Lorca la estética propia del haikai, ese brillo de indecisión, ese cúmulo de sutilezas donde el poeta se limita a comenzar un camino que luego el lector ha de continuar solo, donde es la tercera persona quien habita el poema y se instala en él para dar vida a un suceso que ya existía pero que ha sido el poeta quien lo ha «descubierto» para nosotros, quien nos lo ha mostrado. Se trata de versos cortos, de poemas cortos también, con una influencia plenamente clásica, concretamente de Góngora; es la época en que nace el neogongorismo (hacia 1920), a instancias precisamente del estímulo del haikai.

A partir de este momento es cuando Yong-Tae pretende mostrar más de cerca su mundo de imágenes etéreas, su mundo de

... nieblas
que se alimentan invisiblemente de mi sangre

y va a estudiar la reacción de Saint-John Perse, de Pound, de Aragón, contra la manera oratoria, ese sistema de hacer versos del «ultraísmo», donde se suprimen los argumentos para dar la síntesis de un todo que es lo que configura al universo, lo que da vida al más mínimo suceso. Y entonces es cuando vuelve a centrarse en la poesía española para descubrir que la importancia de Góngora nace de su calidad de imagen, de la plasticidad de su verso vibrante y explosivo: viviente.

Y aquí nace su libro *Tierra azul*. En diversas ocasiones Yong-Tae ha referido que en su primer libro editado no pretendía mostrar nada, no pretendía descubrir nada, que se trata simplemente de un libro de añoranzas, como de bienllegada a un país que le ha recibido con los brazos abiertos despues de haber sido, de ser

el extranjero
que habla extranjero
en el extranjero...

y teniendo siempre bien presente que viene de un país lejano donde ha quedado mucho de su vida, porque

sobre el tronco caído
brotan nuevas hojas.
Sobre las hojas marchitas
florecen los hongos.
Sobre los hongos muertos
sopla el viento.
Al pie del viento caído
la tierra abre sus ojos.

Tierra azul quiere ser un libro más amplio, más cierto, más pensado, un libro donde, como dice Octavio Paz al darnos la biografía de Matsuo Basho en *Sendas de Oku* y refiriéndose al budismo Zen, se acentúe «el lado interior de las cosas [porque] el refinamiento es simplicidad; la simplicidad comunión con la naturaleza». Y es esa naturaleza, esa «tierra azul» la que Yong-Tae quiere traer hasta nosotros por medio de versos como aquel que dice:

Al margen del camino,
un deseo solitario
de saludar
a las ocupantes que se me van,
a las deliciosas ocupantes de mi estancia.
Mis manos están levantadas.
Y el viento pasa raudo
a través de mis cinco dedos.

MANUEL QUIROGA CLERIGO (Pamplona, 17, 7.º-5. MADRID-20).

UNA CACERIA DE RATAS

A Carlos P. Otero, todavía en libertad

Terminado 1972, se publicó en España la versión castellana de un libro que, en inglés, se titulaba *Beyond Freedom and Dignity,* cuyo autor es el norteamericano B. F. Skinner (1). Supongo que todos los psicólogos y estudiantes de Psicología conocen bien este nombre,

(1) En castellano, *Más allá de la libertad y la dignidad.* Barcelona, 1972.

aunque, que yo sepa, sólo otros dos de sus libros, *Walden Two* y *Ciencia y conducta humana,* han sido traducidos a nuestra lengua (2). Pero es el caso que de Skinner se hablaba muy poco en España, si algo, hasta hace un par de años, fuera de los «círculos» especializados. De entonces a hoy, su nombre aparece cada vez con mayor frecuencia en libros y artículos de sociología, de camelografía política, de publicidad y hasta de esa ciencia mágica que se denomina «dirección de empresas». Todo esto no quiere decir —Dios nos libre— que Skinner sea muy leído, pero sí que su nombre *suena* en relación con todo eso y, sobre todo, que *suena* con cierto retintín agradable para algunos oídos.

En el ámbito de la cultura anglosajona, y muy especialmente en los Estados Unidos, Skinner es bastante más que eso. Protagonista de una cubierta de «Time», profesor de Harvard, inventor de cunas para bebés y dédalos para ratas, descubridor de un principio psicológico llamado «condicionamiento operante» y autor de numerosos libros; Burrhus Frederic Skinner es un hombre influyente, no pocas de cuyas ideas forman parte del arsenal de los «ideólogos» oficiales norteamericanos. El hecho de que se empiece a mencionar a Skinner con insistencia en nuestro país hace necesario que tratemos los españoles de estar alerta (3).

B. F. Skinner nació en 1904, y es todavía un trabajador infatigable. Como científico es intachable, si se aceptan las reglas del juego hoy vigentes para determinar lo que es una tacha: afirmar algo sin pruebas palpables. Yo diría, para que esto quede absolutamente claro, que la tacha fundamental que puede hacerse hoy a un hombre es la emocionante y hermosa facilidad que ese hombre tiene de equivocarse. El error no está permitido. Tampoco, en verdad, lo está el acierto, si no se llega a él con método, frialdad, precisión, prudencia y un buen montón de «curaciones en salud». Claro está que ninguna de esas tachas puede lanzarse sobre Skinner.

El psicólogo de Harvard es un «behaviorista» americano. Las tres cosas —psicólogo, «behaviorista» y americano— son importantes. La Psicología, durante mucho tiempo una «ciencia menor» cuando no una «ciencia oculta», se ha convertido en nuestro siglo en una ciencia gloriosa. Necesaria para administrar una empresa, para ordenar el tráfico rodado, para vender desodorantes, para entrenar equipos de fútbol y para fundar escuelas modernas; la Psicología es ya un tema popular. Estudian Psicología los anunciantes, los «jefes de personal», los ministros y los agitadores. Pero Skinner, además de psicólogo, es

---

(2) En castellano, *Walden Dos.* Barcelona, 1968.

(3) Sin traducir al castellano, al menos en España, conviene citar algunos libros de Skinner: *The Behaviour of Organisms* (1938), *Science and Human Behaviour* (1953), *Verbal Behaviour* (1957), *Technology of Teaching* (1969).

«behaviorista», como buen americano, así es que acepta, convencido y gozoso, que la conducta humana es estudiable y debe ser estudiada, es manejable y debe ser manejada. Todos los «behavioristas», desde Watson o Thorndike hasta Skinner, han venido creyendo, además, que el mejor camino para tratar, primero, de entender, y luego, de corregir, las miserias de la convivencia humana, es acercarse a los animales, observarlos, anotar sus reacciones ante ciertos estímulos y aplicar, por último, los descubrimientos así alcanzados a los seres humanos (4). El criterio, bien «pavloviano», ha mostrado ser eficaz, al menos para lo que esperaban sus mantenedores.

Bertrand Russell, que está dotado —seguramente por las hadas— de la facultad singular y emocionante de verlo todo claramente sin dejarse engañar por nada, no dejó de observar ciertos aspectos intrigantes en el trabajo de los «behavioristas». *En general* —escribía— *puede decirse que todos los animales cuidadosamente observados se han comportado siempre de forma que confirmaba la filosofía en que creía el observador antes de empezar a observar, y, lo que es más, en todos los casos se han manifestado en los observados las características nacionales del observador* (5). No hay que prescindir del sarcasmo para advertir que, en el caso de Skinner, esto es cierto, y que sus animales o los personajes de su *Walden Two* se comportan si no como norteamericanos, sí como algunos norteamericanos quisieran que se comportasen los demás.

En nuestro mundo está en boga un movimiento medio sentimental, medio científico, en favor del «retorno a lo natural». La protección de ciertas especies animales, o la admirada paciencia con que se estudian sus costumbres, son ya ejercicio diario de una multitud de «etólogos». Alguna vez he escrito yo que este afán por aprender de los animales implica un hondo desprecio por los hombres: es, en ese sentido, una actitud inhumana. Von Bertalanffy, el ilustre profesor de la Universidad de Alberta, llama a esto *la falacia del zoomorfismo,*

---

(4) Incluso la mera experimentación con animales puede llegar a límites increíbles de crueldad. Cito el relato de un experimento llevado a cabo en Allee, tal y como es narrado por el Premio Nobel australiano, Mac Farlane Burnet: ... *luego estaba M6, un ratón del extremo final del orden en su grupo particular M, un ratón extremadamente sumiso. El experimentador decidió dotarle de agresividad haciéndole pasar por una serie de éxitos. Así, a M6 se le aparejó con una hembra, poniendo en su compañía un ratón B, de los más débiles. En presencia de la hembra, M6 desarrolló gradualmente su agresividad y encontró que al tener sólo que luchar con ratones débiles blancos, vencía invariablemente. Se hizo marcadamente agresivo y, por lo general, vencía incluso a ratones superiores de su propio grupo. Finalmente, se le preparó la prueba definitiva: Se le enfrentó con N2, un ratón fuerte de la agresiva raza negra. Aceptó la pelea, y N2 ganó, pero M6 luchó hasta recibir heridas mortales.* (Burnet, Mac Farlane: *El mamífero dominante*, Madrid, 1973, página 56.)

(5) En *Fundamentos de Filosofía*. Barcelona, 1972, p. 74.

un curioso empeño por descubrir cómo se domestican ratas para aplicar luego las técnicas de domesticación a los hombres (6). Para que no quepa ninguna duda al respecto, el propio Skinner cree, y proclama, que no hay diferencia alguna entre el hombre, la rata, el gato o el chimpancé, salvo que el hombre ha sido menos estudiado que esos animalitos (7).

Desarrollando la idea, es evidente que puede conseguirse un hombre «condicionado» de la misma manera que se consigue una rata «condicionada», que hace lo que hace porque no le es posible hacer ya otra cosa.

* * *

Walden Two es una novela interesante, escrita con pericia vulgarizadora y muy al gusto anglosajón. El título es una glosa de la obra de H. D. Thoreau, *Walden o mi vida entre bosques y lagunas,* que se publicó en 1854 (8). Henry David Thoreau fue un filósofo menor que nació en 1817 y murió en 1862. Amigo de Emerson, diarista y romántico a la manera del inglés Carlyle. Thoreau fue lo que los historiadores de la Filosofía llaman un «trascendentalista». Yo creo que el «trascendentalismo», muy en boga en aquellos años, está lejos de haber muerto y más bien cabe decir que pasa hoy por un período de revitalización. Concebían Thoreau y sus compañeros al hombre como un ser capaz de llegar al conocimiento de la verdad por rutas no sensoriales. El caso es que este interesante americano vivió una temporada, en soledad absoluta, en los bosques de Concord. Y escribió su *Walden...* —nombre de un lago de la comarca—, sin presumir que iba a convertirse en uno de los libros más célebres de la literatura americana y en inspiración del título de la obra del psicólogo Skinner. *Walden* era un canto a la libertad, una utopía romántica y panteísta, agresiva contra la civilización mercantil. Muchas de las ideas que hoy yacen en el fondo de las actitudes *hippies* honradas, están en aquel viejo libro: el retorno a la vida simple, la condena de la violencia, la defensa de los oprimidos.

Pues bien: el libro de Skinner, *Walden Two,* es el relato de una experiencia utópica en una comunidad formidable. Lo que pasa es que solo eso, el título, tiene que ver con el pensamiento del pobre Thoreau.

* * *

---

(6) Véase Von Bertalanffy, L.: *Robots, hombres y mentes.* Madrid, 1972.

(7) Citado por el anterior.

(8) En castellano (Espasa-Calpe/Austral, núm. 904), sólo se ha hecho una edición de la obra de Thoreau.

Walden Two tiene como personaje central a una contrafigura del propio Skinner: un profesor extravagante llamado Frazier, que funda y gobierna, desde las alturas, una comunidad justa, aséptica, moderna y perfecta. Crimen, apetitos desordenados e, incluso, faltas de educación, han sido eliminados. Los ciudadanos de la comunidad viven felizmente e incluso —para las pobres aspiraciones de un europeo de 1973— libremente. Todo ello gracias a que Frazier ha puesto en marcha, con energía y talento, sus «principios de ingeniería social».

Lo que allí, en *Walden Two,* ha tenido lugar, es una victoria gloriosa de la educación conductista. Se ha enseñado a los niños a mirar un caramelo sin comérselo. Y no sólo eso, sino que se les ha enseñado también a alegrarse de ser capaces de no comerse el caramelo. Este entrenamiento en el ascetismo, empero, no tiene como finalidad el perfeccionamiento individual —como podría ser el caso de los budistas o los eremitas de cualquier confesión—, sino la eliminación de toda posible interferencia de los sueños individuales con los intereses colectivos. El «condicionamiento operante» ha funcionado bien bajo la mirada, aguda y paternalista, del «ingeniero» Frazier, que ha establecido los premios, las trampas, las sugerencias, las tentaciones y las tolerancias necesarias para que nadie se sienta infeliz. Frazier, que no gobierna directamente, sino que inspira, desde lo alto, a los «Administradores», sabe controlar los temperamentos, cambiar las motivaciones y hacer sugestivo el orden disciplinario, sin violencias físicas. *Podemos establecer una especie de control* —dice el hombre en un pasaje— *bajo el cual el controlado, aunque observe un código mucho más escrupulosamente que antes, bajo el antiguo sistema, se sienta, sin embargo, libre. Los controlados hacen lo que quieren hacer, y no lo que se les obliga a hacer. Esta es la fuente del inmenso poder del refuerzo positivo. No hay coacción ni rebeldía. Mediante un cuidadoso esquema cultural, lo que controlamos no es la conducta final, sino la inclinación a comportarse de una forma determinada* (9).

Naturalmente, Frazier desprecia la Historia, que, como disciplina, no se enseña en las escuelas de *Walden Two.* La Historia es el relato de los errores cometidos por los hombres en libertad, y esa no puede ser nunca para los hombres como Frazier una lección conveniente. También condena el gran profesor al comunismo, con argumentos más bien mediocres y repetidos hasta el hartazgo por los anticomunistas reales: que el comunismo abusa de la propaganda, que las soluciones comunistas para ciertos problemas sociales, como los familiares, son «burguesas», que fomenta la adoración al héroe

(9) En *Walden Dos,* edición citada, p. 314.

y que es administrado por un poder demasiado visible, humano y concreto. *Walden Two* está regido por un poder metahumano: la Ingeniería de la Conducta.

Todo lo que en *Walden Two* era presentado como fábula, está en *Beyond Freedom and Dignity* como doctrina científica. Este segundo libro es un cántico al panteísmo del Estado —lo que más odió Henry David Thoreau— y una descripción minuciosa y aguda de las técnicas probadas que podrían llevarnos a una sociedad perfecta y pacífica. Pero, ¿no será, acaso, ésta la sociedad en que estamos ya viviendo? A mí me parece que basta mirar alrededor, tratando, por un instante glorioso, de ser libres, para ver cómo nos encontramos de patitas en un charco de estímulos programados, condicionamientos operantes y motivaciones controladas. En un mundo que ya no es regido, sino muy parcialmente, por el Estado —cuya función va limitándose cada día más a la Administración—, sino por un vago, difuso, indefinible y agudísimo poder, multiforme y ubicuo, que sitúa ante nosotros las tentaciones comerciales, los miedos sociales, los criterios útiles para el medro y todo eso que los humoristas llaman «el arte de poner el cazo».

El viejo poder no sabía sino utilizar la simple técnica del «palo y la zanahoria», premiando al obediente y castigando al díscolo. En eso consistía la política, como decía el virrey Lemos, de Nápoles: *Forca, farina e feste.* Pero el arte de Skinner es sutilmente distinto. No se trata de usar el palo. Basta el «refuerzo positivo». No se trata de prohibir lo que el poder estima como malo, sino de acentuar la tentación hacia lo que el poder estima como bueno. El propio Skinner enuncia un ejemplo obvio, citando a los países como la India o Pakistán, donde se regalan receptores de radio, globos de colores o dinero a los hombres y mujeres que se prestan voluntariamente a ser esterilizados (10). ¿Hay alguien que pueda dudar que todos nosotros estamos viviendo en un mundo para el que no hay norma más importante que la del «come y calla» o, mejor, la del «si callas, comerás»?

* * *

Por supuesto, Skinner ha encontrado pronto respuestas airadas. En su propio país, la del lingüista Noam Chomsky (11). En 1957, publicó Skinner el libro *Verbal Behaviour.* Poco después, Chomsky es-

---

(10) La idea fue expresada por Skinner durante una conversación con el periodista británico Michael Leapman (véase *The Times,* 5 febrero 1972).

(11) Para una bibliografía suficiente de Chomsky en castellano, véase Mellizo, Felipe: *Chomsky, el clavo ardiente,* en «Nueva Etapa», Universidad de El Escorial, mayo 1972.

cribió un comentario crítico acerado que llegó a ser más conocido que la obra criticada. Ahora, al publicarse la primera edición inglesa de *Beyond Freedom and Dignity,* Chomsky ha repetido la jugada con un nuevo y tremendo comentario, en tono abiertamente polémico, probablemente descortés para los que estiman las *good manners* (12). La diferencia entre ambos hombres es enorme y viene a reflejar, en la forma de un duelo dialéctico personal, una vieja querella cultural. Para Chomsky, el hombre nace con la capacidad de hablar —con la capacidad, en verdad, de ser humano—, impresa biológicamente como distintivo de nuestra condición. Skinner, en cambio, cree que el lenguaje, como cualquier otra actividad humana, es algo que nos es dado desde fuera y que llegamos a ejercer gracias al aprendizaje y la experiencia. No hay, pues, para Skinner un impulso nítidamente humano, exclusivamente humano, en virtud del cual nos comportamos, lingüísticamente o de otra forma, de manera única y superior en el orden universal.

A poco que se detenga uno a considerar esa actitud, descubre fácilmente que su raíz está en el miedo. Dice Henri Lefebvre que nuestra cotidianeidad actual es la consecuencia de una catástrofe de los «referentes», es decir, de todos los fundamentos sociales, culturales, éticos, que daban al mundo de principios del siglo XX una apariencia de estabilidad y solidez (13). Caídos aquellos «referentes», estamos en medio de la vida y sin defensas. Buscamos afanosamente otros cimientos, si de alguna manera tratamos de seguir adelante con la aventura humana. Pero hay otra forma de encararse con la catástrofe y es el recurso al miedo. Uno de los puntos fuertes de esa suculenta estupidez a la que llamamos «futurología», es predicar un inevitable y brutal cataclismo. Skinner —y otros que no son Skinner— se complacen en tal predicación, hasta hacer de ella, además de una coartada, un «condicionamiento operante». Si no hacemos tal cosa o tal otra —parecen decirnos, dedo en alto, con gesto profesoral y protector— nos disolveremos en una explosión de equivocaciones. Y esas «tal cosa y tal otra», necesarias para nuestra salvación, nos son claramente dictadas: hemos de someternos al rigor científico del «conductismo», en virtud de lo mucho que se ha aprendido sometiendo a las ratas a la tortura del laberinto. Y en esas, queramos o no, estamos.

---

(12) La primera refutación de Chomsky a Skinner —sobre *Verbal Behaviour*— apareció por primera vez en *Language,* 35 (1959), pp. 26-58. Ha sido reimpresa varias veces *(The structure of language,* Ed. Fodor/Katz; *Readings in the psychology of language,* Ed. Jakobovits/Miron). La segunda refutación —sobre *Beyond Freedom and Dignity*— se publicó en «The New York Review of Books», XVII - 11 (30-12-1971) y, con algún añadido, en «Psychology and ideology», *Cognition* núm. 1, 1972.

(13) Lefebvre, Henri: *La vida cotidiana en el mundo moderno.* Madrid, 1972.

Pero no todos. A mí me parece que el número de solitarios crece en el mundo de manera vertiginosa. La extravagancia, que todavía no hace más de veinticinco o treinta años era extravagante, ya no lo es. Hay en todas partes miles de hombres que han elegido y eligen diariamente la soledad, el exilio, la locura, la ruptura con los grupos sociales, tanto los oficiales como los admitidos como clandestinos, la huerta de fray Luis, el Kempis, la huída a los colores a bordo del navío de las drogas e incluso el suicidio, cuando el afán de libertad se disuelve en la desesperanza absoluta y el asco absoluto.

Esos solitarios, que sienten hacia las clasificaciones una repugnancia infinita, son los lobos esteparios de Hesse, que luchan por salvarse de la cacería mientras en torno a ellos se ciñen los grandes monteros y los disciplinados ojeadores, tocando el cuerno. Siempre recuerdo algo que leí acerca del Milenio en un libro de Emmanuel Mounier. En aquellos tiempos sucios y oscuros, dominados por el miedo y la creencia en la inevitabilidad del cataclismo, destacaron algunos hombres libres de entre la multitud quejumbrosa de los hechiceros. Hubo solitarios que se refugiaron en su ermita, en su celda, en su taller o en su terruño, hubo gentes insolidarias y distintas, que prefirieron arriesgarse a vivir, sin miedo a cometer un error. Ellos fueron los que construyeron los puentes, los molinos, las ideas y las acequias para que todos los demás, las ratas de Skinner, pudiesen llegar hasta aquí sin ser, a pesar de todo, cazados.

Y así será hasta el fin de los tiempos, si es que hay tal fin de los tiempos. Si lo hubiera, seguro que no está en la fascinante capacidad del hombre para equivocarse —acertar no prueba nuestra libertad, es evidente —y para insistir alegremente en sus equivocaciones. Si ha de llegar ese fin de los tiempos, seguro que se parecerá mucho al Laberinto de Skinner, esa obscenidad.—*FELIPE MELLIZO* *(«La Isla». Calle Nuestra Señora de los Angeles. «Los Negrales». ALPEDRETE, Madrid).*

ALEJANDRA PIZARNIK O LA TENTACION DE LA MUERTE

El suicidio de los escritores siembra siempre la inquietud en la pequeña colmena. La colonia exclusiva y conflictual se revuelve, sus miembros buscan posturas más cómodas, emiten comunicados, hacen señales, los más audaces se animan a discutir o a poner en tela de juicio la decisión del atrevido: alguien ha roto las reglas de juego, el suicidio es sentido como una traición, como un abandono, como una deserción, y oscuramente, también es sentido con un poco de envidia, como la suprema renuncia, la máxima abstinencia, el mayor desprendimiento. Si el suicidio es el acto más individualista de la existencia, su sola mención cuestiona el pacto de los vivos, el sobrentendido tácito en que se basa la convivencia. Es por eso que aun entre aquellos que expresan su más ferviente rechazo a la idea de la autodestrucción, secretamente se pueden detectar los síntomas de una oculta envidia, de una inconfesada admiración hacia quien osó romper el pacto. Quizás porque los artistas y los creadores literarios se mueven en la dialéctica de la vida y la muerte, de la esterilidad y la parición, el suicidio de un colega promueve una suerte de estremecimiento polémico y revulsivo cuyas ondas se sienten durante tanto tiempo. Todas las hipótesis son tentadoras. Desde los que sostienen que el acto de crear —un poema, una estructura musical, una composición de formas, una imagen— es el más proverbial y característico del animal humano, hasta quienes piensan que crear es desafiar a la naturaleza, entrar en competencia con ella —o con los dioses—, y que tal desafío provoca de por sí las tensiones más agudas, los conflictos más angustiosos. De ahí que las metáforas acerca de la creación se muevan siempre entre esos dos polos, la vida y la muerte: inventar es un parto, se crea en el dolor y con el dolor; la esterilidad es el pánico mayor; quien crea se acerca a los arcanos y desata un fenómeno cuyas manifestaciones son inimaginables, o crear es un acto de alegría, dar a luz lo que se lleva adentro individual y colectivamente; es vencer a la muerte, es ganarle una partida a todo lo perecedero. Crear es morir un poco —nunca más volveré a escribir este poema— y es vivir más que nunca —fijar en signos de comunicación un mensaje que el tiempo podrá transformar, pero no ya destruir—. Repasar las confesiones de los poetas y de los artistas cuando han hablado acerca de los mecanismos de la creación —y creo que ninguno ha dejado de hacerlo— es toparse con la metafísica, aunque no lo queramos; exige ponernos trascendentes, definirnos en cuanto a la vida

y por oposición, definirnos en cuanto a la muerte. ¿No es curioso que sean los artistas, precisamente, específicamente los creadores, quienes amenazan, intentan o consiguen a veces suicidarse, cuando en verdad todo parecía invitarlos a desarrollar la mágica aptitud de la creación?

Casi todo en la poesía de Alejandra Pizarnik parecía estar augurando ese gesto ritual que la llevara, dos semanas antes de la muerte de Ezra Pound, a suicidarse solitariamente en Buenos Aires. Todo, excepto dos cosas: que era seguramente una de las sensibilidades líricas más originales e importantes del entorno rioplatense —para no emitir juicios devastadores— y que se haya suicidado precisamente en Buenos Aires, en el mismo momento en que su país, los países vecinos, su continente, emprende una tarea gigantesca de liberación, participa en una tarea colectiva de salvación, donde cada existencia, por mínima que sea, puede resultar fundamental. Todo, excepto que en los campos de concentración de su continente, aun aquellos que agonizan, aun los torturados luchan desesperadamente por vivir, confiando en una empresa común que está por encima muchas veces de las tragedias individuales. ¿Qué melancolía insuperable, qué desconfianza insalvable, qué falta de comunicación precisamente en quien maneja o puede manejar los signos mágicos y secretos por los cuales los hombres expresan los contenidos más entrañables, llevó a Alejandra Pizarnik a elegir el símbolo más elocuente de la negación? ¿Hay alguien que, frente al suicidio, pueda evitar defenderse sin esgrimir el fatal «porqué»?

De sus poemas dijo André Pieyre de Mandiargues: «Releo con frecuencia tus poemas y los doy a leer a otros y les tengo amor. Son lindos animales un poco crueles, un poco neurasténicos y tiernos; son lindísimos animales: hay que alimentarlos y mimarlos; son preciosas fierecillas cubiertas de piel, quizá una especie de chinchillas: hay que darles sangre de lujo y caricias. Tengo amor a tus poemas; querría que hicieras muchos y que tus poemas difundieran por todas partes el amor y el terror.» Pienso que cualquier edición o aun la más humilde fotocopia de cualquier poema de la Pizarnik tendría que ir acompañada del fragmento de esta carta de Mandiargues, que capta —con la sutileza de las grandes sensibilidades— las características y las cualidades más evidentes de la poesía de Alejandra. Alejandra mártir, Alejandra neurasténica, pero dotada como pocas para trasmitir al lector el terror y la ternura que llevaba adentro.

La poesía de Pizarnik no promovió masivas manifestaciones de admiración o lecturas voraces, como pueden provocar, en el ámbito

hispanoamericano, y teniendo en cuenta siempre que la poesía es la niña excluida de todos los *booms,* la de un Octavio Paz —quien fuera su amigo y la llamara a veces a colaborar en sus publicaciones—, la poesía de un Ernesto Cardenal, un Vallejo o un Neruda. En primer lugar, porque la obra que deja publicada Pizarnik no puede compararse en extensión a ninguno de los nombrados; en segundo lugar, porque siempre hay poetas de minorías —sin que esto exprese un juicio taxativo, de ninguna manera—. Nacida en 1939, estudiante de letras y de pintura, residió cuatro años en París, integrando el comité de redacción de la revista *Les Lettres Nouvelles.* Su nombre y su poesía circuló más en el ámbito de los cenáculos exclusivos —donde se menciona a alguien como quien muestra a un reducido número de *connaisseurs* una piedra prodigiosa, una pieza de colección— que en las páginas de las revistas de difusión *masiva* —si la literatura alguna vez puede llegar a serlo—. Sin embargo, una encuesta interna hecha en la Argentina para elegir a los mejores poetas, encuesta que se caracterizó por la seriedad de su *muestreo,* ya la situaba entre los poetas preferidos. Alejandra Pizarnik publicó varios libros de poesía, breves, intensos, de una llamativa calidad lírica, de los cuales los más conocidos fueron: *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura,* que le publicara la Editorial Sudamericana en 1968, y *El infierno musical,* libro que lleva el sello de Siglo Veintiuno. Gran esfuerzo me costó ubicar uno de sus últimos títulos y más extraños, *La condesa sangrienta* —es difícil distinguir en su estilo la tradicional división prosa-poesía—, una orgía de la imaginación morbosa que mezclaba los delirios de Sade con los de Lautreamont y con los textos más escabrosos de *Bajo el monte,* de Beardsley (aquel que ilustrara genialmente las piezas de Oscar Wilde).

«VERTIGOS O CONTEMPLACION DE ALGO QUE TERMINA»

Todo en su poesía era enormemente revelador, como deben serlo los mensajes más exclusivos, aun esos. «Vértigos o contemplación de algo que termina» no es el subtítulo de esta nota, ni siquiera el acápite de un artículo acerca de su muerte; es el título de uno de sus poemas:

Esta lila se deshoja.
Desde sí misma cae
y oculta su antigua sombra.
He de morir de cosas así.

Morir de melancolías breves, de pálidos reflejos, de nombres inconfesables:

> *Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto.*
> *Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche.*

Sin embargo, a pesar de esta enorme capacidad para expresar los contenidos más personales, más exclusivos, la poesía de Pizarnik se movía entre el horror a la esterilidad (ese «silencio» tan temido en sus textos), la desconfianza acerca de las posibilidades de comunicación del lenguaje, el temor a la locura, por tanto (que es el paroxismo de la incomunicación), y el presentimiento de la muerte. El horror a la esterilidad: en sus poemarios «el silencio» es el signo de la imposibilidad de escribir, de hablar, de comunicarse, de gesticular, tan frecuente como las imágenes de «las manos crispadas» que intentan en vano abrir la puerta (¡qué menú para psicoanalistas!). El primer poema de *El infierno musical* confiesa: «Voy a ocultarme en el lenguaje / porque / tengo miedo». Y dice un texto que lo continúa, en un autocuestionamiento: «¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado». Ella misma nos da las pistas, las pautas de su terror: la poesía la desdobla, sin poder alcanzar a comunicarla (o a sentir esa comunicación):

> *aquello que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi terreno baldío,*
> *no,*
> *he de hacer algo,*
> *no,*
> *no he de hacer nada,*
> *algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella.*

Escribir contra el miedo. Esta frase tampoco se trata de un subtítulo para el artículo que están leyendo, es una autoconfesión poética de Pizarnik: «Escribo contra el miedo», dice en *El infierno musical:* «Un proyectarse desesperado de la materia verbal / Liberada a sí misma / Naufragando en sí misma».

CUANDO NO ALCANZAN LOS SONIDOS

Este sí es un subtítulo. El drama de Alejandra Pizarnik —y quizá en aquello que fuera menos original— es la incompetencia del lenguaje para establecer un vínculo absoluto con el mundo, un sistema de co-

municaciones que permita vencer la soledad esencial. Quizás porque no escribía todo lo que deseaba, o porque lo escrito no la satisfacía plenamente, o porque su ambición de absolutos era tan grande, Pizarnik se encontró atrapada en un círculo vicioso: «La poesía es imprescindible —dijo Cocteau—, aunque no sé para qué». Hay una falta de humor en la cosmopoesía de Alejandra Pizarnik que anuncia el final trágico del drama. El suicidio —y pido perdón por la frivolidad del juicio, pero vale la intención del mismo— implica siempre una falta de sentido del humor, aquel que vuelve ridículas las situaciones más angustiantes y en definitiva nos sirve para superarlas o soportarlas. Y si no es legítimo juzgar los actos de los hombres, según la filosofía cristiana —principio al que no tengo ningún inconveniente en suscribirme, aun sin hacer profesión de fe—, por lo menos una ética social, colectiva, una ética política nos obliga a establecer una especie de advertencia: Con lo profunda y lírica que es la poesía de Pizarnik, con la enorme sugestión de un oído que supo en todos los casos combinar los signos sonoros de su idioma, Pizarnik estuvo encerrada en un mundo interior que nunca dejó penetrar como protagonista la experiencia de los otros. Su poesía permaneció ajena a las manifestaciones del sentir colectivo: no encontraremos en todos sus libros una sola alusión que nos permita identificarla como habitante de un continente que se revuelve, que lucha, que combate todos los días por un porvenir más justo. No sintió ese deber, y por lo mismo, no disfrutó de los placeres que las tareas colectivas deparan, como consecuencia de la participación. Aunque también a veces los escritores revolucionarios se suicidan —Maiacovski, Arguedas—, de ella podemos decir que fue una gran poeta sin que las experiencias del mundo exterior —las colectivas— la rozaran. De ahí que «Los tres que en mí contienden nos hemos quedado en el móvil punto fijo y no somos un es ni un estoy».

Alguna vez he escuchado —con reparos, por supuesto— que los artistas no tienen derecho a suicidarse, porque están en permanente deuda con el público al que se deben y al que deben expresar. Creo que es un alegato resistible. También he escuchado —y confieso que no puedo sustraerme a él— que los dominados no tienen derecho a suicidarse, por lo menos hasta acabar con la sujeción. Más allá del dolor que nos causa el suicidio de una poeta singularmente dotada, queda el dolor de quien no sintió o no comprendió este último mensaje.—*CRISTINA PERI ROSSI (Avda. del Hospital Militar, 52. BARCELONA).*

NOTAS SOBRE ARTE

MOMPO, EL NUEVO VALOR DE LA RISA

Manuel Hernández Mompó expone en Madrid una reciente colección de su obra; en ella se presenta todo un mundo fastuoso rico de colores y variadísimo de formas que parece inspirado en un deseo de expresar una realidad imaginada y diferente a partir de planteamientos informales abriendo inexistentes ventanas, levantando planos y haciendo el paisaje y la vida cotidiana de un mundo que sólo existe en el afán creador de su autor.

A partir de las convencionales imágenes que establece Mompó atribuye a unas formas la fisonomía de las gentes, o mejor aún, la de sus estados de ánimo e intenciones, con lo que ayudándose del color nos traslada la referencia de una alegría o de una premura, de un sosiego o de una conllevada tristeza.

Para introducirnos a su mundo mágico, a la vez ingenuo y tenso, optimista y un poco nostálgico, el artista, siguiendo un grafismo peculiar, realiza la siguiente convencional exposición de lo que podría ser un programa de vida y trabajo para un pintor que vuelve a inventar la existencia y que se enfrenta a ella como si fuera algo tenso e inédito. Su texto dice así:

> «Una mujer—una ventana—una risa—un hombre—una luz—un deseo—una sombra azul—un pájaro—una pareja abrazada—unos niños—un sol—un soldado llorando—un temblar—una mano con otra—un hasta mañana—un baile al corro—una voz que llama—un beso—una carta—una canción—una charanga—un escaparate—una bicicleta—unos campesinos—unos gritos—unos globos—una sombrilla—un color—un mercado—un empate—un relevo—un botijo—una huella—una flor—un barco—un camino—una calle—un mundo—una cama—una silla—un vecino—una alegría—un vendedor—una luna—un horizonte—un organillo—un suelo colectivo—un espacio—un placer—un palpar—un rumor—un despertar.»

Esta exhibición de unos propósitos temáticos que identifican al artista con su deseo de reflejar lo más vivo, lo más inmediato, lo más tenso y trivial de la existencia, pero al mismo tiempo lo que podría ser no ya una forma de enunciar la tarea artística o de facilitar el encuentro y el entretenimiento del cuadro, sino sincera y directamente una posibilidad activa de entender la vida cotidiana, de llegar a sentir y expresar las posibilidades de su encanto real o

mágico, la apertura hacia un descubrimiento de las cosas más sencillas, más simples y cotidianas, que son al mismo tiempo las que definen las posibilidades de afirmación de una existencia más sencilla, más simple, más inmediata y humana.

Un cuadrado de color, una pequeña mancha, una línea, un grafismo deliberadamente rudimentario, son los elementos con los que Mompó nos invita a un paseo que en realidad es un método de aprendizaje para mirar lo que nos rodea de una manera diferente. El resultado de su despliegue plástico es siempre grato; las formas nítidamente diseñadas o apenas esbozadas se producen sobre la experiencia como referencia a realidades conocidas e incluso familiares; una sombra indefinible de algo que nos es habitual y a la vez grato campea por estos caudros que son en gran medida gigantescas imitaciones para la toma de conciencia hacia una actitud mejor.

La semejanza existente entre la pintura de Mompó y algunas motivaciones directas de las distintas modalidades artísticas parece indicar que con su obra nos encontramos ante una pintura surrealista, pero en realidad de todo lo que la experiencia del surrealismo ofrece, Mompó sólo se queda con dos referencias: el tratamiento arbitrario de la imagen y el acentuado gusto por lo maravilloso.

En gran medida la pintura de Mompó es una evidencia acerca de la existencia y la continuidad de lo maravilloso, visto y reflejado a partir de unos planteamientos plásticos y humanos de una sencillez absoluta; lo maravilloso es la luz, nos dice Mompó; el contraste del blanco y el azul, la posibilidad de que en un momento surja algo nuevo, fresco y vivo «un espacio para marchar», «un paso para trotar». La evidencia de que estamos vivos, de que nos encontramos entre las gentes, de que podemos hablar y reír y cantar y volver a emprender este repertorio de iniciativas felices, está en la base de la convicción surrealista de Mompó, que por tanto viene a formar respecto al surrealismo tradicional un profundo contraste al aparecer libre y voluntariamente despojado de toda sustancia onírica y crítica de todo planteamiento patológico y al anclarse solamente en la evidencia de que la vida puede ser el sueño más duradero e incluso el más hermoso.

Nadie desde Miró había hecho posible la expresión de un mundo tan amplio y tan emocionante con una oferta de elementos tan escuetos; nadie había descubierto tampoco que la poesía que existe en las cosas permanece incluso cuando éstas han cambiado de aspecto y de forma, de decisión y de estructuras.

Por todo ello la obra de Mompó hace posible en cada cuadro esa experiencia difícil que es la sorpresa; algo cuando menos lo esperamos va a agradarnos y a surgir con el perfil y el aliento de lo

inesperado; el color, la línea a las que el artista atribuye convencionalmente el papel de ser casas o árboles, gentes que hablan o que bailan puede en un momento determinado hablar, reír o bailar para el espectador e incluso comprometerle un poco a hacerle participar en su euforia y en su contento.

Otro de los textos que Mompó incorpora a su catálogo, significa lo más increíble de las autobiografías que en el mundo han sido y al mismo tiempo la profesión de fe y confianza en un mundo que puede serlo todo, pero que también puede guardar siempre una belleza y no renunciarla jamás para el que la sepa encontrar. En su texto Mompó expresa: «Yo he sentido la luz, yo he tocado el suelo. Yo he oído el mar. Yo he visto bailar. Yo he estado desnudo en la playa. Yo he besado. Yo he reído en colectividad — Yo he tocado árboles. Yo he visto salir el sol. Yo he notado la noche. Yo he oído música natural. Yo he bebido agua de lluvia. Yo he sentido lo real. Yo he girado molinillos de papel. Yo he estado de pie. Yo he andado en círculo. Yo he notado lo que sirve. Yo he estado abierto. Yo he retratado sentimientos. Yo me he levantado con la luz. Yo he dado fiestas a mediodía. Yo he sido saludado. Yo he sido cuarenta y cinco años.»

La profesión de confianza en unas posibilidades optimistas y entrañables de la existencia, la humanidad que Mompó realiza con su obra y rubrica con sus afirmaciones, marcan en el panorama de un arte predeterminado por las tensiones existenciales y por la angustia individual y colectiva, el contrapunto de una alegre excepción, por ello más allá de sus dimensiones de gran pintor de nuestro tiempo lo que se elogia, se admira y se siente ante sus pinturas es la exhibición de una nueva perspectiva sobre la existencia.

EL MUNDO MAGICO DE PEPI SANCHEZ

La obra de Pepi Sánchez se define por la búsqueda de un mundo diferente que parece inspirado en la recreación artística de los sueños infantiles. Con ella la pintora da un horizonte peculiar a la pintura ingenuista que en lugar de ser una creación torpe y primitiva como en otros países es un método de gracia y armonía en el que los elementos ingenuos son de temática pero no de realización.

Sus temas revisan y recrean desde unas proporciones deliberadamente infantiles toda la magia, la leyenda y la mitología que se han desarrollado en estrecha relación con nuestra cultura occidental. Por este camino se convierten en personajes de su pintura las imá-

genes apocalípticas y terribles que han inspirado obras de escultura e incluso grandes monumentos.

Los profetas, las figuras glosadas por las canciones populares y los dioses del mar y del viento se mezclan con otras figuras más próximas a nosotros y todos juntos forman un universo más armonioso, más sencillo, que percibimos de una manera inmediata y con el que nos identificamos a pesar de su aliento irreal y mitológico. Porque su mitología es algo sencillo, cotidiano e inmediato, que forma parte de unos recuerdos infantiles no perdidos, de una manera de ver la realidad como un inmenso juego, evitando que lo real nos duela, nos lastime y nos fuerce a hacer cosas graves y serias que a nadie gustan.

Este ingenuismo lírico se armoniza y se despliega igualmente en una técnica de pintura de caballete que en el dibujo e incluso en experimentaciones de nuevos materiales como las llevadas a cabo en una famosa serie de piedras decoradas de extraordinaria gracia. En la misma medida la técnica del mural, la realización de entornos y decoraciones son otras tantas dimensiones de la obra de esta artista que recrea desde postulados más ingenuos poéticamente infantiles un mundo mágico cuyo acercamiento es siempre un deleite.

TRES PINTORES DE MADRID

Fermín Santos, nacido el año 1909 en Gualda (Guadalajara), vive en Madrid desde su infancia; aquí estudia en la escuela de Artes y Oficios con el maestro Santamaría y en 1939 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando afirmando una vocación a la edad que muchos la hubieran renunciado. Tras unos estudios que todos sus profesores reconocen como brillantes, contando con la ayuda de becas que le conceden diversas instituciones y corporaciones, Santos se afirma como pintor; nadie puede decir que se haga en las aulas porque para todos es evidente que la condición de artista ha nacido con él.

Una oscura y cotidiana lucha, una tarea incansable de pintar y volver a pintar le permite formar una familia de la que dos miembros, Antonio Santos Viana, nacido en Madrid en 1942, y Raúl Santos Viana, nacido en Madrid en 1946, se deciden también por la pintura; el primero realizando estudios pictóricos después de haber completado una formación universitaria; el segundo afirmando su sentido y su disposición para la pintura en una empresa de autoexigencia rigurosamente formativa.

Avencidados en el Rastro madrileño, en donde mantienen su estudio y durante años su domicilio, los tres artistas evidencian la continuidad de una tradición y de un impulso vocacional expresado más allá de cualquier tipo de anécdota, afirmado ante cualquier dificultad y vuelto a vivir cada día como si fuera la primera vez que lo enfrentan, como si estuvieran descubriendo un mundo de pintura que ellos siempre hacen inédito.

Fermín Santos ha desplegado su laboriosidad a través de centenares de cuadros en el que queda el testimonio de un mundo pictórico y singular, salvo algunas referencias a su tierra natal alcarreña o resultados de pequeños viajes al norte de Africa, casi toda su obra es una interpretación en la que asoma el impulso de lo mágico, de la realidad tensa y abigarrada de un Madrid que él conoce y que prácticamente está viendo desaparecer desde su atalaya de la calle Carlos Arniches; un Madrid abigarrado y típico en el que están todavía los motivos y los modelos de Goya y de Eugenia de Lucas para todo aquel que sea capaz de verlos. Colorista y compositor de talento singular, Santos interpreta siempre la sinfonía difícil de la realidad que le rodea leyendo en los seres vivos como en una partitura y utilizando la luz como un pentagrama cambiante. Hay que preguntarse cuándo tendrá este singular artista la gran oportunidad de una exposición antológica en ese activo Museo Español de Arte Contemporáneo que Luis González Robles está abriendo a una multitud de perspectivas y por el que vemos asomarse a nuestros mejores creadores plásticos, entre los que por derecho debe figurar Fermín Santos.

Antonio Santos Viana ha heredado de su padre el amor al trabajo, la vocación pictórica, el interés por la enseñanza y, sobre todo, la estrategia del paisaje. En este sentido el artista ha llevado a cabo tres tipos de obra de las que sólo una faceta bastaría para acreditarle como un gran pintor. En primer lugar un paisaje castellano concebido, no desde el detalle minucioso, sino desde una interpretación que preside una actitud a la vez inteligente y sencilla. El segundo, el paisaje quemado de la isla de Lanzarote en el que el fuego es siempre una evidencia y una determinación ecológica y, el tercero, un tema que parece de ciencia-ficción, pero al que el artista presta vivencia y verosimilitud al paisaje lunar tal como lo está descubriendo el hombre en su incomensurable aventura. Antonio Santos es también un buen intérprete de la figura humana y de la composición que retrata con exactitud y estructura sus cuadros con justeza; va a celebrar dentro de breves días una gran exposición selectiva

de su paisaje que por sí sola convocará la atención de los que en Madrid se interesan por el arte.

Nacido y crecido a la sombra de la popular estatua del héroe de Cascorro, Raúl Santos es en su pintura aún más madrileño que su padre y temáticamente más ampliamente interesado que su hermano, aunque para su realización son motivo del que sale airoso los campos ocres de la tierra palentina, el paisaje turolense, la tierra albaceteña, Segovia, la Mancha, incluso la ría bilbaína, donde más se encuentra este artista es en la crónica del Madrid que se extingue, de las últimas tabernas auténticas que ceden locales ante los mesones turísticos sin tradición ni carácter, de la cabecera del Rastro con sus tipos populares, con sus vendedores de todo lo imaginable. El homenaje que en su pintura dedica Raúl Santos a lo que parafraseando un título clásico pudiéramos llamar «los últimos días de Madrid» es una de las páginas más interesantes, más vivas y más directas de nuestra pintura contemporánea.

UN PINTOR DEL NUEVO REALISMO: JUSTO GIRON

Una amplia promoción de jóvenes artista se está dedicando a cultivar y desarrollar las técnicas del nuevo realismo, planteándose problemas pictóricos desde una consideración en la que destaca, en primer lugar, el deseo de establecer un mundo de imágenes reales que incluso lleva al artista a enfrentarse con la realidad desde los mismos supuestos de precisión que pudiera desarrollar una cámara y, en cierto modo, intentando que la pintura haga posible la superación de la reproducción fotográfica mediante la consecución de una representación que, igualando en exactitud a la imagen mecánica, la supere en matices y calidades, en dimensiones de captación de lo propiamente humano.

Entre los artistas que llevan a cabo este programa se encuentra el sevillano Justo Girón, nacido en 1941 y graduado en la Escuela de Artes y Oficios y en la de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría; grafista experto que ha obtenido varios premios en diversos certámenes, entre ellos la Bienal Mundial de la Affiche de Varsovia, que le recompensó en 1968. Girón es un artista que domina las técnicas esenciales de la sombra, la disposición del objeto y la representación de la figura humana y de la naturaleza muerta. Es también excelente retratista que, en ocasiones, presta a su obra una dimensión clásica que hace de sus pinturas trasuntos de otras épocas de mayor plenitud estética que fueran reinterpretados en nuestro tiempo.

Desde una utilización sistemática de estos elementos y a partir

de un cultivo de los géneros pictóricos a la vez tradicional y renovador, Girón realiza una representación amplia del mundo en que vivimos en la que a veces roza las posibilidades expresivas de una insinuación surrealista, evidente en sus cuadros de muñecas, en sus imágenes inquietantes en las que la calavera de un animal hace contrapunto a una figura humana, como si en todo ello quisiera realizar cuando menos dos operaciones, una de contraste de la realidad, que en cierto modo es un asedio a lo real, y otra demostrativa mediante las proposiciones surrealistas de la proximidad en que se encuentra en nuestra vida diaria lo real y lo soñado.

Como los grandes maestros barrocos, de los que procede su inspiración y su talento, Girón es un inventor de su propia técnica y las calidades de su pintura son el resultado de una investigación de materiales, de una preparación de los soportes y de una utilización de elementos pictóricos que él mismo prepara y realiza y que le permite calidades, perspectivas y profundidades que hacen de su obra espectáculo poco frecuente.

Por todo ello, el de Justo Girón es nombre que tiene que recordar el aficionado a la pintura de nuestro tiempo y sobre todo aquel que se preocupe por la evolución de un realismo de vanguardia que nunca como ahora define y decanta unos perfiles polémicos que hacen de esta modalidad estética uno de los sectores más atractivos e interesantes no ya del arte contemporáneo, sino del conjunto total de nuestra cultura.—*RAUL CHAVARRI (Alcántara, 6. Madrid-6).*

Sección bibliográfica

UNA ANTOLOGIA DE BERTRAND RUSSELL

Cierta literatura piadosa gusta de pintar con tétricos acentos los finales, dramáticos y llenos de premonitorios castigos, de los grandes ateos y pecadores de este mundo. Papini, Tihamer Toth y el texto de religión que tuve la fortuna de estudiar en mi bachillerato condescendieron a bastantes páginas de este género; Sade le inventó su necesaria contrapartida en el rayo que fulminó a la virtuosa Justina. La agonía de Voltaire, de la que conozco varias versiones sin más lazo común que el ser terroríficas y el ser falsas, era uno de los *morceaux de choix* de esta desdichada hagiografía; no hubieran podido incluir en ningún caso, en su recensión de protervos estertores, a Bertrand Russell. Pocas vidas y pocas muertes más colmadas de las satisfacciones —siempre dudosas, claro está— terrenales que las de este insigne ateo y antirreligioso: su vida fue larga, fecunda, rica en amores y en luchas, en honores intelectuales, en el aprecio y la admiración de millones de hombres de todos los continentes: vivió noventa y ocho años sin declinar perceptible de sus facultades y de su vitalidad; murió en su sueño, durante la noche llena de proyectos, sin los penares de la enfermedad. Naturalmente, nada de esto nos obliga a pensar que fuera dichoso, pero desmiente a quienes buscan conclusiones moralizantes en las inevitables zozobras de la vida y en las irremediables angustias de la muerte.

La obra de Bertrand Russell fue verdaderamente inabarcable, según las modestas medidas de la capacidad normal de creación: practicó los rigores de la lógica y la matemática, las abstracciones de la filosofía, la historia, la sociología, el eudemonismo, la crítica de la religión y de las costumbres establecidas, la política teórica y aplicada, el pacifismo militante, la parábola y el humorismo... Evidentemente, sus contribuciones a todos estos campos no fueron igualmente decisivas, pero en casi todos ellos dejaron una huella notable y en algunos —lógica, pacifismo— su contribución es de las más notables que la historia de la civilización occidental registra.

Esta abundancia de intereses hace doble —o triple— la dificultad de la empresa que Fernanda Navarro acomete: realizar una «Antolo-

gía» de Russell. No puede pretenderse dar cuenta, ni siquiera medianamente suficiente, del pensamiento de Russell en todos sus aspectos en un volumen de cuatrocientas páginas, como éste (*), ni en varios. Fernanda Navarro opta, pues, por tomar una de las posibles perspectivas sobre el filósofo galés, aquella que ocupó la mayoría de sus trabajos en los veinte últimos años de su vida y dio a su figura el mayor relieve público: la de moralista y político. Los textos que selecciona para esta *Antología* pueden considerarse una exposición suficiente y bien escogida de las opiniones de Bertrand Russell sobre teoría del poder, formas de gobierno, posibilidades de un gobierno mundial, desarme, pacifismo, ética pública y privada, comportamiento sexual, responsabilidades del intelectual en nuestro tiempo... Las doctrinas de Russell sobre estos puntos, como antes he apuntado, no tienen la decisiva originalidad de sus trabajos en lógica de las matemáticas y en la inauguración de notaciones revolucionarias en lógica formal; Russell es un liberal decimonónico de gran inteligencia y flexibilidad, tremendamente inglés, con un *common sense* a prueba de bomba —¡nunca mejor dicho!—, sin especiales conocimientos de economía o psicoanálisis, pero con gran versatilidad para escribir sobre temas que comúnmente los requerían. No se deja detener —y hace muy bien— por los habituales dicterios de los especialistas, que desdeñan o desaconsejan cualquier opinión sobre el mundo y la vida que no vaya avalada por un título en la materia correspondiente, convenientemente fragmentada en subsecciones que hagan imposible, según conviene, una crítica a la totalidad y una decisión a escala realmente decisiva. Russell quiere intervenir y dar su opinión antes de tener *todas las cartas en la mano,* espera que demoraría indefinidamente su intervención; se compartan o no sus opiniones, la vocación radical de su toma de postura, secundada por su valor personal en la intervención al servicio de sus ideas, merece todo respeto.

Es evidente, como señala con tino Luis Villoro en su prólogo a la antología, que tiende a considerar como fundamentales las motivaciones psicológicas en los conflictos internacionales y en la génesis de las costumbres sociales, ignorando o menospreciando aquellas causas históricas o inconscientes que subyacen y determinan el lúcido examen de la conducta privada; a veces Russell parece incapaz de imaginar que alguien actúe por otro motivo que por su libre voluntad de hacer eso y no otra cosa: de aquí su convicción de que una adecuada educación de la gente la haría elegir lo más razonable y bueno. Pese a lo que se diga, Russell no es un pesimista, sino todo

(*) Bertrand Russell: *Antología.* Selección de Fernanda Navarro, Siglo XXI, 1972.

lo contrario; sus escritos son mucho más afirmativos que negativos en sus conclusiones, lo cual no deja de ser una de sus mayores debilidades: creyó en la pedagogía, empleó sin rebozo ni pudor la palabra «felicidad», supuso que persuadir a los gobernantes de cambiar de manera de pensar, individualmente, podría ser un medio eficaz de modificar el orden del mundo. Lúcido para desmitificar las instituciones reinantes, nunca advirtió que *el individuo* es una institución como cualquier otra, una de las que más decididamente colaboran al mantenimiento del orden represivo.

Si se comparan sus escritos con los de algunos de sus contemporáneos —Heidegger, Adorno, Sartre, Camus, Bataille, etc.—, su estilo y el alcance de sus análisis parecen sumamente *superficiales;* en cambio, en el ámbito anglosajón su figura sigue siendo la cota más alta —quiero decir, más profunda— que el sentido común puede alcanzar en la interpretación del mundo. Quizá la superficialidad no sea un argumento en contra suya; su permanente veta de humor le permitió no caer en ese *esprit du serieux* que desvirtúa las opiniones más interesantes, mientras que la generalidad de sus juicios impidió su asimilación por las *especializaciones establecidas* y dio a numerosas personas la posibilidad de aprender a leer entre las líneas de esos grandes discursos. Su oposición a los totalitarismos, a los fanatismos, a la explotación, su convicción de que la revolución política no es cambiar de gobierno, sino de forma de vida, pueden ser opciones optimistas, pero resultan indudablemente simpáticas.

Se cierra esta *Antología* con unos fragmentos de la *Autobiografía* que Russell publicó en los últimos años de su vida. Quizá no pueda hacerse mayor elogio de él que decir que esta descripción de su vida es lo mejor de su obra; pocas aventuras hay tan apasionantes como esta confesión de uno de los más grandes intelectuales del siglo, que no puede dejar indiferente a ninguno de los que lo hemos compartido —mucho o poco— con él. Si alguien pudo decir, como Oscar Wilde, «he puesto mi talento en mi obra, pero todo mi genio en mi vida», ese fue, sin duda, Bertrand Russell.—*FERNANDO SAVATER (General Pardiñas, 71. MADRID-6).*

JUAN IGNACIO FERRERAS: *La novela por entregas.* Taurus Ediciones. Madrid, 1972.

La ingente producción de «novelas por entregas» registrada en la segunda mitad del siglo XIX constituye un dato de primera magnitud que ha sido, sin embargo, displicentemente evitado por la crítica. Sólo cuando la atención de los historiadores se ha dirigido a las capas bajas de la cultura, en las que parece buscarse como un rescoldo íntimo de la vida cotidiana, ha sido posible advertir la relevancia de la subliteratura en el proceso literario general. En cualquier caso, parece ya admitido que esas formas subliterarias juegan un papel clave. Así, por referencia a la novela por entregas, empieza a comprenderse su importancia como factor en la preparación del ambiente propicio que hace posible la gran narrativa *realista* de la Restauración, paralela y complementariamente con la escritura *costumbrista.* Ambos factores concurren a la rehabilitación de una prosa que no sólo se encuentra en desuso, sino que viene siendo puesta en duda por una crítica de orientación marcadamente preceptiva. Pero la «nxe», en particular, polariza de algún modo los diversos intentos narrativos de inspiración romántica e intención popular —desde la novela histórica a la llamada *democrática*—, creando un arte de masas que en cierto modo es usufructuario de todas esas influencias. El mayor logro del género es, en consecuencia, la consolidación de un extenso lectorado, de un público, o dicho en términos socioeconómicos, de un mercado relativamente estable y garantizado con el que en adelante es posible contar. La novela de la Restauración aprovechará esta plataforma que, a mi entender, es un elemento decisivo en la evolución cultural del país.

Juan Ignacio Ferreras ha estudiado el fenómeno atendiendo especialmente a este último aspecto. Para él, lo importante es «tratar de describir las mutuas intermediaciones de lo económico y de lo artístico en un solo objeto llamado novela por entregas», es decir, atender no sólo a los efectos del género sobre el mercado, sino a los de éste sobre el producto literario. Ferreras analiza las *mediaciones* que contribuyen a la *autodestrucción* de la novela, a la degradación de un género que depende estrechamente de factores extraliterarios e influencias exteriores. De este modo estudia dos series de *mediaciones* —«estructuras mediadoras» y «estructuras explicativas»— que contribuyen a describir el proceso de creación. En definitiva, el autor trata de explicar la paradójica condición de un género que viene determinado precisamente por la demanda, es decir, que

se rige estrechamente por las leyes de un mercado hasta el extremo de que el autor queda reducido a un mero instrumento mediador entre el gusto del público y la empresa que comercializa su satisfacción. En esta línea, Ferreras consigue sobre todo aportaciones de orden material, como son el ensayo de un censo general de autores y obras y el establecimiento de unas bases instrumentales para el tratamiento sociológico del tema, que estimo de gran utilidad, al margen de los reparos que ahora formularemos.

El mayor de ellos pudiera derivar de la deformación sociologista que induce a Ferreras a caracterizar con cierto simplismo algunas de sus *mediaciones.* Por ejemplo, la del público; Ferreras, en efecto, parece sentar que la «nxe» es un producto dirigido sobre todo a un lectorado proletario y predominantemente urbano que con sus gustos impone *temas* y *problemáticas* a un tipo de autor que puede considerarse como *especialista:* «la novela por entregas sólo tiene un autor que se llama lector... Pero ¿es esto posible, hasta el extremo rígido en que acaba la formulación de Ferreras? En primer lugar, sospecho que en el público de las «nxe» entraba, en medida mucho más amplia de lo que el autor supone, un coeficiente de lectores burgueses y, desde luego, un importante sector de la pequeño-burguesía urbana y aun rural, tal y como sucederá luego con el público entusiasta de los autores *realistas.* El *gusto* determinante, pues, no debería entenderse proletario, sino *popular,* en un amplio sentido, que es lo lógico. Pero, además, y fundamentalmente, está el hecho de que los autores, salvo excepciones que él mismo constata, son gente de la *clase media* y como tal se expresa. A mi entender, por eso, el ideario generalizado de la «nxe» es claramente pequeño-burgués y no, en cambio, proletario. Tomando todo esto en conjunto, cabe pensar que no está justificada, sino todo lo contrario, la prevención del autor frente a una terminología de sentido amplio como son las derivadas de *cultura popular* o *cultura de masas,* ambas expresamente rechazadas por Ferreras. Al contrario, sin embargo, estudiar la «nxe» como un producto específico de la *cultura de masas* facilitaría muchas explicaciones del orden, por ejemplo, de las obtenidas por Dwight Mac Donald.

Entre otras cosas, este procedimiento podría poner en claro el significado de los temas utilizados en la «nxe» a partir de las conclusiones sentadas por el propio Ferreras. ¿Qué significa, por ejemplo, el uso del tema *histórico* tan distinto en este género respecto de la novela histórica romántica propiamente dicha? ¿Qué significa la *aventura,* desde un punto de vista psicológico o social? ¿Qué supone la aparición en la narrativa de lo que Ferreras llama *dualismos,* es

decir, la introducción de unas problemáticas morales planteadas maniqueamente y resueltas de manera significativa con un criterio y un repertorio de soluciones más que medianamente morigeradas y conservadoras? (A estos efectos, la cuestión no varía frente a las soluciones de tipo *radical*, pues hay que suponer un mismo y confuso origen a ambos tipos de actitudes y, desde luego, un mismo alcance real al conservatismo de Pérez Escrich y al pretendido *socialismo* de Aygual de Izco, etc.)

En mi criterio, la «nxe» es un afortunado proyecto de *masscult*, posibilitado por unas condiciones sociales favorables (alfabetización, concentración obrera, etc.), pero, en definitiva, planteado como una operación influyente de amplios y variados sectores sociales por parte de unos autores que responden a un ideario, todo lo vago que se quiera, pero inequívocamente mesocrático. Justo por eso, el estudio de nuestro tema cobraría un decisivo relieve sociológico, contribuyendo a perfilar muchos detalles en la casi desconocida fisonomía íntima de la mentalidad social de la época, aclarando en qué medida no es válido deslindar con ligereza entre estratos muy delgados y hondos de la mentalidad social —entre pueblo urbano y pequeña-burguesía, por ejemplo—, precisando cómo la literatura es siempre un juego de ida y vuelta en el que las influencias (las mediaciones del autor) se resuelven casi siempre es simbiosis en vez de funcionar como flechas. La *operación* de los autores de «nxe» partía, indudablemente de ciertos condicionamientos impuestos por el gusto popular y era en cierta medida un eco muy reconocible de la boga *humanitarista* romántica e importada; pero también era, a mi manera de ver, un reflejo ideológico de las clases medias dirigido tanto al propio sector como a las zonas más sensibilizadas del pueblo. Lo cual prueba, quizá, que entre ambas latitudes de la mentalidad social no existían en la época diferencias fundamentales, dato que estimo precioso para entender muchas cosas en el desarrollo posterior del populismo y en el de la mentalidad proletaria propiamente dicha. El libro de Juan Ignacio Ferreras guarda incontables sugerencias a este propósito y será sin duda una base de obligada referencia para quien en adelante pretenda internarse en un terreno, tan sugestivo como hasta ahora abandonado, de nuestra literatura.—*JOSE ANTONIO GOMEZ MARIN (Miguel Arredondo, 3. MADRID-8).*

CARLOS PARIS: *Filosofía, Ciencia, Sociedad.* Siglo XXI de España Editores, S. A. Madrid, 1972, 186 pp.

Confieso que el libro de Carlos París me ha desconcertado un tanto. No hace mucho se produjo en España una famosa y sintomática polémica en torno a la función, método y, en definitiva, a la propia justificación de la filosofía en el mundo actual. Son muchos los aspectos y cuestiones que entraña el tema. Sin embargo, un punto necesario quedaba claro desde la cumbre contemporánea donde se ha desvencijado la ortodoxia apabullante de la escolástica: era ahora, más que nunca, cuando la filosofía debía encontrar los cauces por los que sube o baja, desde hace un par de décadas, la naturaleza específica de *su discurso.* La «simple» edificación de ese *discurso* era ya la *filosofía.* Que no esté claro el significado de este término —y menos en una introducción a un comentario—, al que están unidos varias connotaciones importantes, nos lo demuestra el hecho de que Carlos París, nacido en Bilbao en 1925, que ha sido catedrático desde 1951 en las Universidades de Santiago, Valencia y Autónoma de Madrid, lo usa como mero sinónimo de «ámbito», «campo», «materia específica», «disciplina».

Carlos París ha unido una serie de trabajos diversos entre sí bajo el título sugerente y ambiguo de *Filosofía, Ciencia, Sociedad.* Si debemos atenernos al libro, no nos son lícitas las preguntas que cuestionen no sólo la problemática relación de los tres términos (relación que muchos consideran improcedente o, cuando menos, antagónica), sino incluso el mismo significado último de cada uno de ellos por separado. Sin embargo, y si procuramos hacer abstracción de motivaciones más recientes, el autor consigue proporcionarnos un convencimiento paradójico: Filosofía y ciencia son conceptos que responden, dentro de su contraposición tradicional, a un planteamiento ya periclitado; por lo que, al perder aquélla sus contenidos tradicionales y siguiendo el deslumbramiento científico que restalla todavía en nuestro siglo, en el que *está instalado* Carlos París, la filosofía ha dejado de ser con toda magnanimidad la *esclava de la teología* para convertirse en *ancilla scientiae.* Esta toma de conciencia y de partido está en la base del libro que comentamos. Respecto al tercer término del título —*Sociedad*—, no hallamos en él más incidencia que la indicada por la suposición de que el científico o el pensador desarrollan su actividad en un hábitat determinado.

«Cuando contemplamos con envidia los resultados de la ciencia —escribe París—, impresionantes no ya por sus consecuencias tecnológicas, sino más aún por la satisfacción de apretar como fruto

del trabajo intelectual algo concreto y tangible, en lugar de agotarse en inacabables dialécticas verbales... Entonces se mira el filósofo en el espejo, y a veces ve en él la imagen de un ser desplazado de las verdaderas tareas humanas, de un superviviente de lejanas épocas geológicas, un ornitorrinco.» La afirmación, que corresponde evidentemente a una mentalidad científica (queremos decir, a un filósofo con mentalidad científica, que es otro modo de escolástica *a lo divino),* se ve exenta hoy de la expresividad que podía tener hace tan sólo —habla de España— seis u ocho años. Ahora, todavía, según el autor, al *filósofo honrado* no le queda más remedio que abandonar «como el cura que, después de una crisis, se seculariza para dar sentido a su vida y realizarse quizá con una íntima y profunda continuidad. Cambiar la piel. Y hacerse, si aún hay tiempo —siempre lo hay en la vida para empezar lo auténtico—, científico, hombre de acción (?), incluso poeta o artista (?), maestro que enseñe a leer, o sin solemnidades ganarse el pan como se pueda en honrada tarea cotidiana».

Vemos con claridad el ángulo *desde* el que escribe París, a veces con una gran carga de ingenuidad, que le hace concebir unívocamente el problema entre los dos términos debatidos. Así, en el primer capítulo —«El acto de reflexión filosófica en nuestra situación científica y social»—, tras definir a la filosofía como *el acto de reflexionar con libertad,* sin más, se lee que «la individualidad mediocre y frustrada puede refugiarse en la filosofía aparentando una genialidad con que no podría engañar en otros dominios». Este saber intuitivo lo poseían en la Europa de 1945 los propios discípulos de Husserl. ¿Había que repetírselo a los muchachos de Nanterre en mayo de 1968? Carlos París salva, sin embargo, la dificultad que entraña este planteamiento con la apertura de un camino justificativo para la filosofía: «Existe una última unidad entre ciencia y filosofía, a pesar de la aparente heterogeneidad de su modo de proceder en ciertos niveles... Unidad que triunfará..., considerando la dialéctica *ciencia-filosofía* —sobre el modelo *teoría-experiencia*— en un proceso siempre abierto. En él la filosofía asume el núcleo esencial de hipótesis teóricas propias de la ciencia en su más libre discusión, explicita la *iniciativa* filosófica que las anima, para contrastarlas con su rendimiento en la obra científica y proceder a su replanteamiento en el contexto total de la cultura. La unidad sería, pues, la de un diálogo, no la de una uniformación, que mutilaría a la misma ciencia.»

Son bastantes los puntos en que podríamos entrar en discusión con el autor. Y ello indica, además del enorme conjunto de materias que trata en este libro, que sus páginas están escritas siguiendo un

criterio personal (por encima de las constantes referencias a Ortega, Unamuno, Russell, *El mono desnudo,* Piaget, Teilhard, Rof Carballo o Wienes) y polémico, cosa que, como dicen los clásicos, es de agradecer en un mundo de medianías. Digamos, pues, por último, que el libro tiene siete capítulos enciclopédicos (por lo de enciclopedia esquemática) que llevan estos títulos: «El acto de reflexión filosófica en nuestra situación científica y social», «Russell: La ciencia y el método de su filosofía», «Teilhard de Chardin: Aspecto cosmológicos de su obra», «Razón y experiencia en la metodología de los modelos», «Racionalidad científica y apelación teológica en el ámbito de la ciencia natural», «Hacia una definición *actual* (el subrayado es mío) del hombre: Un animal proyectivo» y «Ocio y proyecto humano».—*RAMON PEDROS (Santa Hortensia, 11. MADRID-2).*

CIERTO VACIO SALVADO

En poesía quizá, más que en ningún otro género literario, «los árboles no dejan ver el bosque» hasta que no se produce una suficiente distancia de tiempo y perspectivas. Si, por añadidura, se trata de una época históricamente distorsionada y confusa la que ha de ponerse en la balanza, las dificultades de visión, selección y *pesaje* arrecian notablemente.

El autor de esta interesante antología, *La generación poética de 1936* (*), declara «no considerar admisible el planteamiento historicista a secas» (p. 15). Pero es evidente que lo ha tenido muy en cuenta, y que tal planteamiento es uno de los puntos de fuerza de su presente trabajo. «Yo, un niño de la guerra —escribe al final de su extenso prólogo—, sentí desde hace años la necesidad de acercarme despacio a la obra de estos hombres, protagonistas de un episodio histórico que los de mi generación presenciamos sólo como testigos» (p. 49).

Compilar, en un libro expresamente dedicado a ello, los nombres, la representatividad y el papel literario de los poetas españoles del 36, es establecer un eslabón que, por causas muy diversas y muy obvias algunas, se hallaba aún por realizar. Las banderías y presiones ideológicas que, de un modo u otro, marcaron la vida de todos estos hombres e incluso ultimaron o abreviaron la de alguno de ellos,

(*) Luis Jiménez Martos: *La generación poética de 1936.* Selecciones de Poesía Española. Plaza y Janés, S. A. Barcelona, 1972.

actuarían luego, intensa e indebidamente, sobre la diversa estimación atribuible a sus respectivas obras, en especial a lo largo de aquella segunda mitad de la década del cincuenta y primera del sesenta: un tiempo en el que no vestir el prescrito ropaje de la poesía denominada social —arrolladoramente impuesto entonces por sentimientos, ideas, sugestión o simple conveniencia— significaba, con pocas excepciones y sobre todo para los hombres del 36, quedar a un lado de la consideración selectiva o crítica. De ahí también que, como observa Jiménez Martos, las compilaciones de poesía española de nuestro siglo hayan saltado de los poetas «del 27» a los primeros grandes de los cuarenta.

Sin duda, la gran mayoría de los nombres del 36 comprendidos en estas páginas tenían realizada ya una labor poética en los años previos a la guerra civil española, labor que halló proyección y nuevos frutos —casi sin salvedad, los mejores frutos— en los tiempos posteriores a aquella sangrienta contienda. Pese a tal circunstancia, no parece muy plausible que, integrándolos como generalmente se ha hecho entre *los de antes* y *los de después* de la guerra, se haya privado a estos poetas de su tiempo histórico más cabal y real: el de la guerra misma, coincidente con el período álgido de su juventud. Por complejas y más bien dolorosas razones, las mismas inteligencias españolas de aquel tiempo —y no ya solamente los poetas— dieron o dan también en fomentar esa laguna, ese vacío, en abolir aquel tiempo tan inabolible como cualquier otro, tratando de sepultarlo psicológicamente en sus adentros. José Luis L. Aranguren ha escrito con gran tino, al respecto de la pertenencia a esa generación española y a las consiguientes confrontaciones: «Yo soy partidario de que se haga un uso pragmático operativo y no autodiferencial, sino con referencia a los demás; si uno tiene la desgracia de pertenecer a la generación de 1936, hace como si no perteneciera cuando se reflexiona sobre ella.»

Pues bien: en 417 páginas y por lo que atañe a un terreno cultural tan sensible y significativo como el de la poesía, Jiménez Martos, a treinta y tres años vista del *La guerra ha terminado,* acaba de cubrir el tan rehuido hueco. Difícil, como siempre, tasar *ex cátedra* si está de más aquel nombre o falta éste, así como si, de tal o cual poeta, no debieron incluirse o excluirse tales o cuales poemas. Pero no son discutibles, en este caso, el empeño, el compromiso y la conveniencia de este trabajo.

Cinco andaluces, a los que preside la figura del granadino Luis Rosales —los malagueños José Antonio Muñoz Rojas y Carlos Rodríguez Spiteri, y los gaditanos Juan Ruiz Peña y José Luis Cano—,

suman la cuenta del ancho Sur en la antología de Jiménez Martos; Levante, con el nombre señero de Miguel Hernández en cabeza, está además representado por Carmen Conde y Juan Gil-Albert; Félix Ros, Fernando Gutiérrez, Guillermo Díaz-Plaja y Rafael Santos Torroella son los cuatro elegidos para diseñar el perfil poético del 36 en Cataluña. Las Vascongadas quedan representadas en exclusividad por Gabriel Celaya —¿inclusión polemizable?: el antólogo así lo prevé— y Aragón sólo por Ildefonso Manuel Gil. Las dilatadas Castillas cuentan, de las montañas del Norte a Despeñaperros, con los hermanos Panero, Juan y Leopoldo, leoneses; los escurialenses Luis Felipe Vivanco y Arturo Serrano-Plaja, los madrileños Enrique Azcoaga y Germán Bleiberg, el vallisoletano Francisco Pino, el soriano Dionisio Ridruejo, el conquense Federico Muelas y el valdepeñero Juan Alcaide Sánchez, cuyos primeros poemas nos fueron conocidos, en los primeros cincuenta, a través de la joven revista literaria *Platero,* de Cádiz; cierra el cómputo, por las Canarias, el tinerfeño Pedro García Cabrera.—*FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, 3. MADRID-20).*

LIBROS SOBRE CINE

JOSEPH GELMIS: *El director es la estrella.* Cinemateca Anagrama. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972; 430 pp.

No sabiendo apreciar el cine clásico norteamericano —«Desde hace tiempo, el cine era un medio de expresión de su director, en Europa. Pero Hollywood no ha empezado hasta ahora, y a regañadientes, a dar a los directores autoridad real» (p. 13)—, como todo crítico estadounidense que se estime, Joseph Gelmis, un estudioso del fenómeno cinematográfico no demasiado conocido, se sintió atraído en 1969, fecha de realización de las entrevistas que componen *El director es la estrella,* por esos nuevos realizadores que, salidos de no se sabe dónde y completamente distintos de sus antecesores, se habían lanzado a hacer cine y, salvando todo tipo de obstáculos, habían logrado hacerlo.

El resultado de este interés son las dieciséis entrevistas, con algunos de los más representativos miembros de este grupo de nuevos realizadores, que integran el libro. Pero al estar hechas con una gran humildad y habilidad —«Lo que he tratado de hacer... son documentales de mis directores» (p. 10)— el entrevistador queda redu-

cido a un elemento activador de la especie de monólogo a cargo del entrevistado en que llega a convertirse la entrevista y pueden ir manando libremente las obsesiones de los dieciséis directores; y al ser estas obsesiones similares y repetitivas, el libro adquiere una unidad y una coherencia que normalmente no suelen tener las obras de este género.

Este todo coherente aparece dividido en tres partes, cada una de las cuales está a la vez subdividida en dos secciones, donde reúne, en «Los intrusos», a Jim McBride, Brian de Palma, Robert Downey, dentro del subgrupo «Más allá del *underground*», y Norman Mailer, Andy Warhol y John Cassavetes, bajo el título «Con su dinero y a su manera»; en «La experiencia europea», a Lindsay Anderson y Bernardo Bertolucci, como «Los independientes desaprovechados», y a Milos Forman y Roman Polanski, como «Las escuelas de cine socialistas»; para finalizar, en «Agentes libres dentro del sistema», con Roger Corman y Francis Ford Coppola, denominados «Directores de transición», y Arthur Penn, Richard Lester, Mike Nichols y Stanley Kubrick, clasificados «Los independientes con *músculo*». A través del cual, gracias al entusiasmo y la vitalidad que trasmiten los entrevistados, se va descubriendo que el cine es una extraña enfermedad y que aquellos que la padecen viven obsesionados por obtener el dinero necesario para hacer las películas que quieren y que para conseguirlo no dudan en destrozar sus propias vidas y las de aquellas personas que les rodean. Como dice Gelmis, en el último párrafo del prólogo (p. 27): «Sean cuales sean sus orígenes, sus edades o la estimación de la que disfrutan, los directores con personalidad tienen por lo menos una cosa en común: una necesidad casi obsesiva de hacer películas. Norman Mailer, después de haber perdido las grandes inversiones que realizó en sus dos primeras películas, estaba montando una tercera película cuando declaró: «La cuestión no está en ganarse la vida haciendo cine. La cuestión es participar en la experiencia, que es extraordinaria... Hacer cine es como el sexo. Empiezas a hacerlo, y luego te interesa mejorar cada vez más.»

Los únicos defectos achacables al libro son: el hecho de que la obsesión del entrevistador por los problemas de la formación cinematográfica le lleve a preguntar a cada entrevistado lo que para él pueda ser la mejor manera de llegar a la dirección; el que, al estar realizadas las entrevistas durante 1969, no se hable de *Glenn and Randa* (Jim McBride, 1970), *La strategia del ragno* («La estrategia de la araña», 1970), *Il conformista* (1970) y *Last Tango in Paris* (1972), las tres de Bernardo Bertolucci, *Taking off* (Milos Forman, 1970), *The Godfather* («El padrino», Francis Ford Coppola, 1972), películas todas

ellas claves respecto a las vidas de sus respectivos realizadores; y que, debido a una excesiva admiración por el grupo que denomina «Los independientes con *músculo*», o sea los consagrados, sus entrevistas sean más largas y, en el caso de Arthur Penn, Mike Nichols y Stanley Kubrick, casi pedantes; pero todos estos defectos son mínimos y quedan ampliamente salvados por el conjunto.

Con una muy cuidada traducción de Gustavo Pérez de Ayala, que reproduce fielmente la frescura del original, precedida cada entrevista por una breve presentación de cada director y por una cuidada filmografía, *El director es la estrella* no es un libro más en el cual se recopilan, como en tantas ocasiones, una serie de entrevistas, sino una obra imprescindible para, a través de la sinceridad de Jim McBride, la locura de Norman Mailer, el cinismo de Andy Warhol, la sabiduría de Bernardo Bertolucci, la tacañería de Roger Corman, el ansia de dinero de Francis Ford Coppola y la pedantería de Stanley Kubrick, saber lo que son los creadores de ese cine actual del que en nuestro país tan sólo conocemos su pálido reflejo.—*AUGUSTO M. TORRES.*

ALEXANDER WALKER: *El sacrificio del celuloide* (Aspectos del sexo en el cine). Cinemateca Anagrama. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972; 269 pp.

Como acertadamente señala Alexander Walker en la página 12 del ajustado prólogo de su obra, mientras que el *western* y la «comedia musical» han sido, a lo largo de su historia y principalmente en estos últimos años, ampliamente estudiados, lo que él denomina «comedia sexual», más conocida como «comedia norteamericana», que es el tercer género cinematográfico creado por Estados Unidos y uno de los más característicos de su industria, es injustamente olvidado y en muy raras ocasiones ha sido objeto de un riguroso estudio.

Con *El sacrificio del celuloide,* Alexander Walker, crítico inglés no excesivamente conocido, se propone suplir este vacío. La idea, como indica en la página 9, se la sugirió Jean Cocteau al decir, durante el Festival de Cannes de 1959: «El cine ese templo del sexo, con sus diosas, sus guardianes y sus víctimas.» Sus propósitos son, por tanto, tres: «El primero es investigar la naturaleza de la sexualidad femenina tal como se manifiesta en la pantalla y en la perso-

nalidad de media docena larga de estrellas. El segundo es el de examinar cómo la presentación del sexo en la pantalla es controlada, y a veces frustrada, por los censores, que son los guardianes oficiales de la moral pública. El tercero es una especie de encuesta, a la limitada escala ofrecida por las *sex comedies* italianas y hollywoodienses, sobre la forma en que los protagonistas masculinos de la pantalla se han convertido en "víctimas" de la dominación femenina» (p. 9). Y, como tal, la obra aparece dividida en tres partes, «Las Diosas», «Los Guardianes» y «Las Víctimas».

En «Las Diosas», después de señalar cómo antes de 1910 los nombres de los actores no aparecían en las películas, describe el nacimiento de los departamentos de publicidad de actores y pasa a narrar la creación de la primera vampiresa, la actriz Theda Bara, dando una acertada versión de los comienzos del *start system* no como una imposición de las productoras, sino como algo que emanaba del público.

Indudablemente, la mejor parte de la obra es aquella en la cual estudia el proceso de creación de las más famosas «estrellas» del período «mudo», Gloria Swanson, Clara Bow y Mary Pickford, en la medida en que, en la actualidad, esa etapa es bastante mal conocida y sus películas son de interés. Desde las comedias de Cecil B. de Mille, creador de la personalidad cinematográfica de Gloria Swanson, entre las cuales destaca *Why Change Your Wife* («Por qué cambiar de esposa», 1920), con una aparente frivolidad que nunca llega a apartarse de la más estricta moral, que constituyen la parte más olvidada y mejor de su obra; pasando por la turbulenta y poco duradera Clara Bow, cuyo trabajo más representativo se encuentra en el excelente *It* («Ello», Clarence Badger, 1927); hasta llegar a la deslumbrante carrera de Mary Pickford, creada cinematográficamente por el realizador D. W. Griffith, pero que supo llegar a controlar personalmente su trabajo, con sus característicos rizos y sus célebres personajes de niña, que continuaba interpretando a los treinta años, abandonada y madre desesperada.

Aunque los capítulos dedicados, sucesivamente, al corto imperio de Mae West, máxima representante de lo grotesco, que no sólo supo crear su propia personalidad cinematográfica, sino que escribió y supervisó la mayoría de sus películas, destruido por la puritana censura de la época; a Marlene Dietrich, una de las «estrellas» más intelectuales de su momento, debido a sus estudios con Max Reinhardt y a la recreación que, a lo largo de sus películas en común, hizo con ella el genial Joseph von Sternberg, que al separarse de sus maestros se convirtió en un pálido reflejo de lo que anterior-

mente había sido; y a Greta Garbo que, con la ayuda, en sus comienzos, del realizador sueco Mauritz Stiller y, durante la casi totalidad de sus películas, del director de fotografía William Daniels, llegó a ser una de las máximas «estrellas» de la pantalla y una de las personalidades cinematográficas más desconsoladoras. Aunque estos capítulos tienen idéntico o mayor interés que los iniciales, carecen del atractivo que la novedad infunde a los anteriores, al ser tanto estas «estrellas» como sus películas mucho más conocidas.

En los últimos capítulos de esta primera parte, dedicados a las personalidades de Jean Harlow, Marilyn Monroe y Elizabeth Taylor, a pesar de seguir un procedimiento similar al utilizado en los anteriores, basado en una explicación de cómo la personalidad de las «estrellas» deriva, por una serie de transmutaciones, de la suya propia, el estudio baja en interés al, por un lado, ser fenómenos menos interesantes que los anteriores y, por otro, estar sus películas demasiado cercanas para adquirir el tono altamente mítico que tienen las de sus antecesoras.

En «Los Guardianes» hace un breve estudio, en cuanto se refiere únicamente a un período de diez años que, dado que el libro se escribió en 1966 y éstos son los inmediatamente anteriores, no alcanza las últimas y más rápidas variaciones, sobre la censura inglesa y norteamericana. La parte dedicada al funcionamiento de la censura en el Reino Unido queda, por sus características geográficas, fuera del contexto del libro, mientras que la dedicada a la norteamericana tiene un auténtico interés en cuanto conecta, aunque sólo en el limitado espacio de tiempo que abarca, con el resto de la obra. En ella, después de unas leves consideraciones sobre el Código de Producción, o Código Hays, pasa a examinar lo que significó la autorización de *The Pawnbroker* (Sidney Lumet, 1964) con un primer desnudo femenino y con la ruptura de lo que se pudiera llamar ley de las compensaciones morales en el desarrollo de la acción de la película, que desde que en 1930 comenzó a funcionar el Código de Producción siempre se había tenido en cuenta, por la cual cada acción contra la moral burguesa debía ser convenientemente castigada. Pero cubre un período demasiado corto y sólo estudia, por la fecha de su redacción, el comienzo de la gran apertura experimentada por la censura en el país en los últimos años.

«Las Víctimas» está constituida por un doble análisis, uno dedicado a Marcello Mastroiani, como protagonista de una serie de comedias italianas, pero que, como el centrado en la censura inglesa, se sale del contexto de la obra, y otro a un grupo de «comedias sexuales» producidas en su mayoría por «Universal» a comienzo de los

años sesenta —*Pillow Talk* («Confidencias a medianoche», Michael Gordon, 1959), *Lover Come Back* («Pijama para dos», Delbert Mann, 1961), *That Touch of Mink* («Suave como visón», Delbert Mann, 1962), *A Very Special Favor* («El favor», Michael Gordon, 1965), *How to Murder Your Wife* («Cómo matar a la propia esposa», Richard Quine, 1965), *Sex and the single girl* («La pícara soltera», Richar Quine, 1965), *Darling* («Apártate, cariño», Michael Gordon, 1963), *The Thrill of It All* («Su pequeña aventura», Norman Jewison, 1963), *Send Me No Flowers* («No me mandes flores», Norman Jewison, 1964), *Good-bye Charlie* («Adiós, Charlie», Vincente Minnelli, 1964)—. En este último se hace un completo e interesante análisis del comportamiento masculino y, por tanto, también femenino, en este amplio conjunto de películas.

Si la segunda y la tercera partes hubiesen tenido un planteamiento y un desarrollo similares a la primera, *El sacrificio del celuloide* hubiese cubierto plenamente los propósitos iniciales de Alexander Walker y la obra hubiese sido el estudio que la «comedia sexual» se merece; pero, falto de sus dos terceras partes, tal y como se presenta, su interés aparece reducido en idéntica medida.—*AUGUSTO MARTINEZ TORRES (Larra, 1. MADRID-4.)*

LECCION DE PICAROS

«¡... no os llaméis pícaros si no habéis cursado dos cursos en la academia de la pesca de los atunes! ¡Allí, allí, que está en su centro el trabajo, junto con la poltronería! Allí está la suciedad limpia, la gordura rolliza, la hambre pronta, la hartura abundante, sin disfraz el vicio, el juego siempre, las pendencias por momentos, las muertes por puntos...»

CERVANTES: *La ilustre fregona*

«¡Qué linda cosa era y qué regalada! Sin dedal, hilo ni aguja, tenaza, martillo ni barrena ni otro algún instrumento más de una sola capacha, como los hermanos de Antón Martín —aunque no con su buena vida y recogimiento—, tenía oficio y beneficio. Era bocado sin hueso, lomo descargado, ocupación holgada y libre de todo género de pesadumbre.»

MATEO ALEMAN: *Guzmán de Alfarache.*

Dos obras de varia significación, publicadas recientemente por Gredos (1), confirman y prestigian una atención creciente hacia la novela picaresca. Su estudio se ha visto constantemente enredado en una vasta polémica, desde Chandler —a quien Parker culpa de los más graves prejuicios— hasta Bataillon, Américo Castro, Oldrich, Moreno Báez o Molho. La obra de Angel San Miguel —centrada en el complejísimo *Guzmán de Alfarache*— evidencia un afianzamiento cada vez más seguro de la intención moralizante como eje de toda la picaresca, o al menos de la más genuina. En este punto, la coincidencia con la tesis de Parker —cuya obra cita San Miguel en una sola ocasión y como de paso— resulta significativa (parece que el libro del español fue escrito sin conocimiento del de Parker, de ahí que únicamente lo cite en una nota posterior, subrayando la coincidente interpretación de Guzmán como *representativ of mankind* (representante de la humanidad) (cfr. p. 58, nota 47).

La imagen del pícaro —resueltamente frágil, puesto que no hay un tipo unánime— ha quedado más o menos estereotipada en unos cuantos rasgos: el pícaro es residuo de bajos fondos, sin oficio, criado de muchos amos, ingenioso ratero, desengañado, estoico, pesimista y burlón. La genealogía nada lucida alcanza cotas delirantes en el «Buscón, llamado Don Pablos»: su padre es ladrón, su madre, bruja; y su tío, verdugo. «Iba yo pensando en las muchas dificultades que tenía para profesar honra y virtud, pues había menester tapar primero la poca de mis padres, y luego tener tanta, que me desconociesen por ella» (ob. cit., cap. IX). Y es el propio don Diego quien confiesa a Pablos —a quien no acaba de identificar—: «No lo creerá vuestra merced: su madre era hechicera, su padre ladrón y su tío verdugo.»

En esa dura vergüenza de la sangre —vanamente desmentida— se basó Américo Castro para explicar el origen de la novela picaresca, más allá de su evidente intención crítica, por una intención social de rebeldía resentida. Esa intención —fruto de un *nuevo clima moral y jurídico,* entre siervo y señor— ya estaba viva en algunos pasajes de *La Celestina:* «Dejaos morir sirviendo a ruines —dice la vieja irónica a sus criados— e hacé locuras en confianza de su defensión. Vedlos a ellos alegres e abrazados, e sus servidores con harta mengua degollados.» (José Antonio Maravall ha estudiado con precisión y rigor la crisis de finales del siglo XV y la consiguiente configuración social, moral y jurídica, en su libro *El mundo social de «La Celestina».* La descripción que hace Rojas de los «planos bajos» de la

(1) Alexander A. Parker: *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753).* Ed. Gredos. Madrid, 1971.

— Angel San Miguel: *Sentido y estructura del «Guzmán de Alfarache», de Mateo Alemán.* Ed. Gredos. Madrid, 1971.

sociedad parece confirmar la tesis de Castro.) «Cristianismo humanista o humanismo cristianizado —comenta el propio Castro— es lo que prepara los ánimos a la rebeldía, lo que hace erguirse al humilde, que dice *aquí estoy yo,* y se lanza a otear el panorama de su tiempo y a enjuiciarlo y a sentenciarlo ásperamente. Todos esos pastores, esos rústicos, esos criados de *La Celestina* que reniegan de sus señores, son antecedentes de Lázaro de Tormes, no sólo porque sean tipos inferiores, audaces y truhanescos, sino porque *son rebeldes, con conciencia de que tienen derecho a ser rebeldes,* porque se sienten en un nuevo clima moral y jurídico. Y ése es el sentido de las reprimendas al clero y a su vida antievangélica y desmesurada.» («Perspectiva de la novela picaresca», en *Semblanza y estudios españoles,* Princeton, N. J., 1956; pp. 90-91.)

Ultimamente Castro modificó su tesis atribuyendo la aparición de la picaresca —concretamente, el *Lazarillo*— al despecho agresivo de los conversos «al no verse protegidos por los principios humanos en que se fundaba el cristianismo adoptado por ellos». En la novela picaresca, prospera la idea de que la honra depende de la conducta personal, no del linaje ni de la opinión —plagada de prejuicios— del vulgo. Y justamente —señala Castro— «para los conversos, el confundir la honra con la opinión venía siendo la fuente de todos sus males». Contra esta tesis última —que matiza y hasta desdice la primera— arremete Parker en el libro que comentamos: «Para justificar este aserto aduce (Castro) que Mateo Alemán era de origen judío. Castro da por sentado igualmente que el autor del *Lazarillo de Tormes* debió de ser también un judío, aunque no hay prueba alguna de ello. Estas especulaciones no son solamente temerarias, sino que, además, no llevan a ninguna parte. No hay nada en el *Guzmán de Alfarache* que necesite ser explicado por el origen judío de su autor. Su pesimismo y desencanto ante la vida son los signos de la nueva época que se avecinaba» (p. 49).

¿Cuál es la tesis de Parker? En síntesis, ésta: «La característica distintiva del género la constituye el ambiente de delincuencia» (página 39). (El título original inglés —*Literature and the delinquent. The picarasque novel in Spain and Europe, 1599-1753,* Edinburhg, Scotland, 1967— debiera haber sido traducido literalmente, por ser más explícito y más ajustado a la intención original.) No obstante —y en estrecha relación con la apuntada— existe otra tesis fundamental: la intención moralizante como típica de la novela picaresca. La problemática se eriza desde el primer momento. El *Lazarillo de Tormes* queda en mero antecedente, pero no pertenece —según Parker— a la estricta novela picaresca precisamente porque en el *Lazarillo* falta

esa delincuencia específica. (Marcel Bataillon y —más recientemente— Royston O. Jones han sostenido idéntica tesis: El *Lazarillo* no es todavía novela picaresca, pero la anticipa en alguno de sus rasgos, por ejemplo en el carácter autobiográfico.)

A juicio de Parker, cuatro prejuicios básicos han impedido, hasta ahora, una valoración independiente y objetiva de la novela picaresca en cuanto a su origen, intención y estructura:

a) La picaresca surge en España en esa época —inicio de la decadencia— por coincidir en ella las condiciones socioeconómicas más apropiadas. (Parker arguye que esas condiciones —no descartables, por supuesto— se dieron coetáneamente en otras naciones europeas.)

b) La comicidad —que parece esencial a ese tipo de novela— se explica por su intención satírica, realista y mordaz, como reacción contra la literatura idealista. (Pero esa característica burla concierne también —e incluso más directamente— al *Quijote.)*

c) La sociedad retratada y criticada en la novela picaresca cobra un relieve mucho mayor que el de los propios protagonistas individuales.

d) Esas novelas —esencialmente festivas, espejos burlescos de un mundo de baja catadura— carecen de intención moralizadora, o, si la manifiestan, es pura hipocresía o convencionalismo o mero respeto al decoro social. (La tesis de Parker —eje del libro— es justamente la contraria.)

El primer prejuicio es casi general. Los otros tres proceden de Chandler. Frente a todos exhibe Parker una argumentación brillante, minuciosa y documentada. «Es más seguro —escribe— buscar pruebas... en la propia literatura sin tener que recurrir a la psicología nacional o a presentar explicaciones económicas o sociales, como el resentimiento de la minoría judía oprimida. El problema es esencialmente de tipo histórico literario» (p. 49).

«Mi punto de vista —resume Parker— es éste. El *Lazarillo* no es novela picaresca propiamente dicha, porque Lázaro no es pícaro. El primer pícaro literario bautizado así por los lectores es Guzmán de Alfarache. Su *vida* surge en la época de la Contrarreforma, hondamente influida por ella en cuanto a contenido y forma. Esto es un hecho histórico. Desde el punto de vista literario, podía ser fecunda o estéril, según los casos, la influencia de la Contrarreforma. El *Guzmán* no tiene mérito literario por nacer bajo el signo de Trento, sino por tener autor que poseía las dotes y la experiencia de la vida necesarias para escribir una novela significativa y original» («Prólogo a la traducción española» pp. 16-17). Después de confirmar que la picaresca literaria es creación española, subraya —como básicas— las

instancias sociales de una época reformista. Ahí es donde centra todo su empeño: «La insistencia en que la literatura tuviera que ser *verdadera* (para inculcar en los lectores un sentido de responsabilidad moral) —que se debían leer vidas de santos y de héroes históricos y no vidas de caballeros andantes fantásticos— ayudó a crear vidas *históricas* en forma de *autobiografías* sacadas de la *vida real*. La obsesión con el honor y el antihonor no es incompatible con los fines de una literatura ejemplar ni los excluye» (2).

Para Parker, únicamente *Guzmán de Alfarache* y *Vida del buscón* logran ingresar —como novelas picarescas— en un contexto de universalidad. Subraya con justicia la influencia decisiva de la picaresca española en el nacimiento del realismo francés e inglés. Destaca el *Gil Blas*, de Lesage —cuyas tres partes aparecieron en 1715, 1724 y 1735—, como la representación más destacada de la picaresca francesa (los críticos franceses consideran a Lesage como el creador de la novela costumbrista). En Inglaterra ocupa un papel análogo Defoe, con su *Moll Flanders*. *Simplicissimus*, de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, es la primera novela picaresca no española (Parker la relaciona con *Estebanillo González;* en ambas existe idéntico escenario histórico —la guerra de los Treinta Años—; en ambas el protagonista es bufón de los comandantes del ejército y visita Rusia).

Me he detenido casi exclusivamente en el libro de Parker porque lo considero de una importancia capital para la investigación de la picaresca española. El libro de San Miguel evidencia —en su mismo título— un objetivo ambicioso y arduo: esclarecer el *sentido* y la *estructura* del *Guzmán de Alfarache*, libro difícil si los hay. La coincidencia con Parker —que ya señalé más arriba— no puede ser casual. Ambos ven la intención moral como clave de la picaresca —y del *Guzmán*, en concreto—. De ahí se puede deducir una cierta coherencia interpretativa que se está abriendo paso en el estudio de la picaresca y aun de la literatura en general. Me parece que es fruto

---

(2) Aquí alude Parker a la conocida teoría de Bataillon sobre honor-antihonor, basada en las controversias sobre los estatutos de limpieza en la España del Siglo de Oro. Seguramente constituía la conciencia de la persecución social con sus consecuentes tensiones la vivencia que impulsó a Alemán a escribir su larga novela, pero ensanchó esta conciencia del antihonor hasta abarcar una visión de la vida humana pesimista en cuanto al mundo, basada en las doctrinas teológicas del pecado original, libre albedrío, condenación y salvación. Desde este punto de vista el propósito aparente de Alemán se haría el problema de la delincuencia en los aspectos social, psicológico y moral, y no podría menos de enfocarlo según las condiciones sociales de su época. La delincuencia se asociaba con la infamia social y con la persecución, en donde entraba forzosamente la obsesión con el honor y antihonor peculiar a España. Pensar en la delincuencia era pensar en la *infamia*. Por consiguiente, cuando Quevedo se volvió al nuevo tipo literario de pícaro=delincuente, era natural que lo asociase con la herencia que llevaba inherente la infamia social; pero el modo de presentar esta infamia (el darse cuenta de los efectos psicológicos de ella) podía rebasar los límites estrechos de este antihonor y tener validez para la picardía en general» (ídem, página 20).

de una mayor atención al texto literario —que encierra en sí mismo numerosas claves socioeconómicas y culturales—. El pícaro Guzmán aparece como *atalaya de la vida humana,* centinela de lo bueno y de lo malo, lección y escarmiento. San Miguel ve una dualidad estructural —bajo la aparente maraña— que corresponde a la doble personalidad del pícaro —atraído por el bien y por el mal—. El desarrollo moral queda estructurado en tres momentos: el hombre todavía puro, el pícaro abominable y la posibilidad de salvación (que se confirma en la conversión final del galeote-narrador). He aquí dos libros de indudable valor que nos sitúan en el centro vivo del escarmiento, en la miseria y en la gloria de la «florida picardía».—*JOSE MARIA BERMEJO (Avda. del Manzanares, 20, 1.° A. MADRID-11).*

NUEVA POESIA CUBANA

1

Hemos asistido —parece que el máximo interés ha remitido un poco— a un entusiasmo, quizá desorbitado, por dos fenómenos literarios de decisiva importancia para las letras españolas contemporáneas. Me refiero a la llegada masiva de la nueva literatura hispanoamericana y a la vuelta de los escritores españoles que, también en tierras de América, habían pagado el tributo del exilio, de un exilio que se hacía largo e incomprensible para muchos, sobre todo entre las nuevas generaciones. Ambos fenómenos habían despertado gran interés y apasionada y viva polémica. Quizá no se habían digerido del todo adecuadamente. Hoy nos interesa, una vez más, el primero: la venida de esa otra literatura hispana del Nuevo Continente. Por fortuna, los límites se van perfilando, y el verdadero estado de la cuestión se está clarificando lo suficiente como para ver nítidamente sus perfiles y sus aristas, que también las hay. Y no ha contribuido poco a tal coyuntura la presencia en España —presencia humana y literaria— de escritores como García Márquez o Vargas Llosa, y la preocupación casi constante de la crítica por dilucidar adecuadamente los precisos rasgos de un hecho tan significativo como el que nos ocupa. Pero han sido, sin lugar a dudas, las confesiones de los propios interesados y las muestras difundidas, lo que ha ido dejando las cosas en su lugar. Hoy ya, me pa-

rece, se puede juzgar el problema, o la cuestión, o el tema, con notable objetividad, dejando a un lado ese apasionamiento extremista que siempre nos ha caracterizado, sobre todo en las lides literarias. Y esta claridad conseguida ha provocado más de una sorpresa. Algún «incondicional» ha habido que se ha sentido defraudado, mientras que algún «reventador», oficial u oficioso, se ha frotado golosamente las manos sin comprender bien el alcance de la cuestión.

La América Latina nos importa. Quizá haya sonado la hora de su protagonismo histórico y humano. Aquellos países en su joven y cálido despertar lo están comprendiendo así, y su actividad revolucionaria, su actitud individualista, ansiosa de libertad y de personalidad propia (esto ante todo) así parece dárnoslo a entender. Porque hacer esa revolución total que la América hispana persigue es conseguir, de una vez por todas, *su propia y particular fisonomía* externa e íntimamente. En el caso concreto de la literatura, donde podemos movernos con más comodidad y conocimiento de causa, no podemos prescindir nunca de esta consideración, puesto que no se trata de ligarse a una única servidumbre, sino desarrollarse en mil vertientes, aprovechando los mil y un «demonios» que, según Vargas Llosa, ponen en juego el mecanismo de la creación. Desde el momento en que el acto creador se somete a las directrices de cualquier credo, por muy revolucionario que éste sea, pierde su libertad y —por ende— su condición de tal acto revolucionario. Julio Cortázar dice, con singular acierto: «El error más grave que podríamos cometer en tanto que revolucionarios consistiría en querer condicionar una literatura o un arte a las necesidades inmediatas» (1).

Me interesa dejar bien señalado lo que antecede al dirigirme a los posibles lectores de una antología poética que ha venido a remover, una vez más, ese encrespado mar que es el trasiego entre las literaturas hispanas de un lado y otro del Atlántico. Cuando nos enfrentamos con un libro como *Nueva poesía cubana* (2) nos interesa primordialmente estar bien implicados en este hecho arriesgado del intelectual creador en el contexto de una América Latina difícil y debatiéndose entre pujante e incómodos aconteceres. Más aún cuando la muestra es de literatura cubana, por ser Cuba —como lo es— el centro motor y protagonista de esta fuerza centrífuga que se extiende ávidamente por todas las Repúblicas del continente.

(1) Julio Cortázar: *Viaje alrededor de una mesa*. Triunfo, 1 de agosto de 1970, p. 11.

(2) José A. Goytisolo: *Nueva poesía cubana*. Ed. Península. Nueva Colección Ibérica Barcelona, 1970, 236 pp.

2

De la mano de José Agustín Goytisolo, uno de nuestros más significativos poetas actuales y también un eficaz y dedicado estudioso y traductor de la mejor poesía extranjera, accedemos al conocimiento de una nueva poesía, hermana de lengua, pero de muy singulares y personales características. Conocedor *in situ* de las circunstancias políticas, culturales y literarias que han condicionado la vida de Cuba en los últimos años de su historia (ha convivido allá con los escritores más característicos e interesantes del momento), Goytisolo ha tomado contacto y ha vivido esta poesía nueva y distinta. Y este conocimiento directo, profundo y entrañable, le ha valido para publicar un libro, como el presente, de indudable interés. Porque en él no sólo se recoge una amplia y muy enjundiosa muestra de la poesía nueva de Cuba, sino que se nos da, a manera de extenso prólogo-estudio, una apretada y muy completa visión de la evolución histórica de las letras cubanas desde los años inmediatamente anteriores a la Independencia. De entonces, sólo importa el hecho anecdóctico de una literatura cubana vinculada a la española, o de sabor popular, bien aprovechando una tradición autóctona y directa, bien culturizando la antecitada tradición. En verdad, interesa más —y la antología apunta primordialmente a este aspecto— la situación a partir de 1959. «El cambio político y social —escribe Goytisolo— implantado a partir del triunfo revolucionario cierra un período histórico y cultural en la isla. Salvo escasas excepciones, los escritores cubanos de todas las edades se adaptan o integran en la nueva situación.» Son poetas que, nacidos a partir de 1925, han vivido directa o indirectamente la difícil empresa de la revolución, y su proceso integrador en la vida de Cuba. Se agrupan en dos bloques generacionales, conocidos como la Primera y Segunda Promoción de la Revolución. Y si, por una parte, sus antecesores habían intentado una adaptación de la poesía cubana a las exigencias de las modas literarias: liquidar un modernismo que ya no servía «en un medio sociocultural revuelto e inseguro», como era el que siguió a la Independencia; si se había intentado, por otra parte, una asimilación de las tendencias europeas de vanguardia, ya entre los idealistas, ya entre los sociales de la Segunda Promoción de la Revolución, los poetas que forman parte de la recopilación y atención de Goytisolo, nos dice él mismo, «no solamente intentan evadirse de las dolorosas circunstancias de los años 40-59, sino que con su trabajo callado en un medio hostil señalan una oposición al triunfalismo fácil e imperante, a la retórica huera. El alma de todos ellos

fue el gran Lezama Lima, que además de barroco, difícil y fascinador poeta y ensayista y magistral novelista fue el fundador de una serie de revistas que agrupó a los mejores escritores de la época y que dio a conocer a los que hoy son jóvenes valores y también a lo mejor de la producción extranjera...» Me parece inútil ya destacar la fundamental importancia de Lezama, a quien, a través de la admiración que le tributan poetas como Heberto Padilla:

Hace algún tiempo
como un muchacho enfurecido frente a sus manos
atareadas
... ...
me detuve a la puerta de su casa
para gritar que no
para advertirle
que la refriega contra usted ya había comen-
zado
Usted observaba todo.
Imagino que no dejaba usted de fumar grandes
cigarros,
que continuaba usted escribiendo
entre los grandes humos.

vemos más admirado en su condición de hombre bonachón y sorprendente que en cuanto a poeta potestad a quien todos siguen, aunque algo de esto haya también.

Pero de las palabras de Goytisolo antes transcritas se desprende también uno de los rasgos más significativos de esta poesía cubana nueva y que me parece clave en el contexto de la nueva literatura de Hispanoamérica. Me refiero a ese deseo de evadirse de una circunstancia concreta, de una directriz premeditada, y desarrollar una labor personal, callada y eficiente frente a los cánones hasta el presente rituales. Estos poetas que surgen en los años posteriores a 1959 se plantean el hecho de escribir desde su propia vertiente, desde su particular disposición de ánimo, aunque no duden en ubicarse en un contexto social, político e histórico definido, que ellos comprenden, analizan y admiten, aunque su poesía es suya y no de esas circunstancias.

Los Escardó, Fernández Retamar, Fayad Jamis, Padilla..., y los más jóvenes, Miguel Barnet, David Fernández, Pérez Sarduy, Lina Feria y otros recogidos también en la presente selección, tratan de dar trascendentalismo a la poesía de la isla, apartándose de los excesos formalistas de las vanguardias que les habían precedido, aunque encontremos lógica la ferviente admiración por la incon-

gruencia entre escéptica y humana y hondamente triste de César Vallejo. Como de Vallejo también es el eco latente en estos versos de David Fernández:

Murió en París sin Rita ni aguacero,
sin burro, sin España;
lleno de mundo se murió, y de muerte;
y aún sigue la soga, sigue el palo,
sigue muriendo el muerto, sigue el vivo
por todos lados, dándole y redándole;
¡oh César sin el mundo!
¡Oh mundo que enviudaste de este César!

Pero estas conexiones no implican en modo alguno la influencia servil, sino que, por encima de ella (y en ella misma en muchos casos), se muestra y se hace patente y notoria la personalidad y la poesía de cada uno de estos escritores. Para decirlo con las certeras palabras de Goytisolo, «estos *novísimos* (y habla en concreto de la segunda promoción), como se les llama en la isla, presentan una poesía en general más desmañada, que economiza medios expresivos, que no desdeña tratar temas considerados antipoéticos, que se vuelve con más fuerza a los temas cotidianos y que pretende cantar *desde* la Revolución y no sobre ella». Este hecho de cantar *desde* la Revolución me parece la nota más válida y significativa de este nuevo frente poético. Sobre él volveremos más adelante.

3

Hablando en concreto de los poetas aquí incluidos, hemos de considerar, me parece, en primer lugar, la variedad notable que en sus muestras se hace patente. Variedad que da rigor y fuerza a esta poesía nueva de Cuba. Una variedad que nos hace pensar en que estos poetas no se han aferrado a esquemas unívocos, que no se ha dedicado únicamente a fabricar su verso y a encaminar su labor desde una idea preconcebida, sino que han sabido imprimir su personalidad a la obra. Una personalidad, como adelantábamos más arriba, ligada a la experiencia y a la peripecia humana de nuestros días, a pesar de su aislamiento geográfico y político. Que en esta antología podamos ir de lo intelectual y testimonial

La luz transforma esa pared silenciosa,
el pozo, la caverna.
La luz se cae al pozo de mi alma.

¿Dónde, dónde encontrar,
dónde una puerta abierta, ventana,
dónde el sitio de estarme para siempre?
En esta profunda cavidad sin mapa, estoy perdido.

(Rolando Escardó, p. 39)

Eramos cuatro jóvenes poetas
descontentos.
En este mismo sitio,
bajo estos mismos álamos,
nos reuníamos.
Uno
tenía vocación de médium,
y soñaba con verle aquello a Isis
—su celestina era
Madame Vlabatski.
Otro miraba de manera que
no se notara
su ojo
estrábico.

(Luis Marré, p. 46)

a lo íntimo o popular

Ahora nos tenderemos callados
para fingir qué amarillenta transición.
Yo velaré el minuto que comunica su eternidad.
Velaré el tiempo que presiento,
velaré la ceniza.
Si su llegada a la madera no inudara
los ojos, pensaría en los trenes,
en el tren que trajo a mi prima en Nochebuena.

(Pablo Armando Fernández, p. 78)

¡Dios, qué linda era la muchacha cuando se miraba
al espejo!
Luego, la falda un poco al viento, caminaba bor-
deando
la catedral, y con una revista de modas en la mano
(«Vanidades» o «Ellas»).
La muchacha era lógica y perfectamente de su época,
por tanto
había leído Lil, la de los ojos color de tiempo, El
herrero,
Pedro Mata y más recientemente a Corín Tellado.

(César López, p. 144)

y de lo meramente narrativo, de lenguaje directo,

Clemente tenía ochenta años.
Había venido de Jamaica hacía cincuenta (allá
su padre había sido coronel de no sé qué guerra
que no sirvió para nada y de la que nadie se
acuerda).
Ultimamente Clemente estaba sordo
y casi no veía. Arrastraba su pierna con dificultad,
pero insistía en que aún era demasiado joven para
retirarse, y
de algún modo se las arreglaba para entrar y sacar
él solo el latón de la basura,
... ...

(Rafael Alcides, p. 133)

a la expresión más compleja y elaborada:

He aquí que Rimbaud y yo nos hacemos al mar
en un gran elefante blanco,
nos perdemos en la bruma inconsolable de unos ojos
y reincidimos —como un par de colegiales—
en el amor.

(Belkis Cuza Malé, p. 203)

Todas estas posibilidades, decía, son las que potencian con fuerza y dinamismo una poesía que a todos debe interesarnos y que podremos o no admitir; ahora bien, a la que nunca podremos tildar de intrascendente, de servil ni de frívola. Pero se trate de unos poetas u otros, de una tendencia u otra, hay que señalar también como importante el interés por crear y definir una propia y peculiar expresividad, expresividad que los caracterice a ellos y que caracterice a la vez esa realidad que ellos están viviendo y a la que ellos tratan de contribuir de alguna forma. En alguna parte dijo Vargas Llosa que «lo tremendo de muchos escritores jóvenes en nuestros países, hoy, no es que escriban «a la antigua», sino que crean que ser modernos o renovadores en la narración consiste en escribir cuentos y novelas en los que las historias sirven a un lenguaje y a una técnica, cuando sólo puede ser al revés». Algo de esto podemos decir de los poetas cubanos recogidos por Goytisolo en su antología: ellos comprenden —esto me parece evidente— que no es la anécdota la que sirve al lenguaje, sino que se esfuerzan en buscar y encontrar, a fuerza de trabajo, un lenguaje que sea el adecuado a aquellas condiciones y experiencias que tratan. Valdría la pena, sólo por eso, leer atenta y detenidamente —reflexionando sobre él—

este librito de poesía. La poesía cubana, en la muestra que aquí comentamos —y Goytisolo lo apunta en el prólogo— quiere huir de todo paternalismo (que había sido consustancial hasta el momento, bien europeizado, bien americanizado) e instaurar un modo de ser propio. Y como hecho base de este cambio de rumbo se señala precisamente —adviértase— el contacto de los poetas de la primera promoción de la Revolución con las literaturas del resto del mundo, lo que «forjó una de las principales características del grupo: el conocimiento profundo de otras literaturas, la aprehesión de diversas realidades históricas y culturales viéndolas y respirándolas en su ambiente». No se les imponía nada de aquello, ellos lo asimilaban individualmente y lo adaptaban críticamente a las necesidades de cada uno. No parten de ello para seguir en ello, sino para apartarse de ello en la medida en que esto es, y debe ser, posible. No hay mimetismo, sino asimilación analítica y observación detenida, aprovechando lo importante.

Por todo ello me ha parecido innecesario, a lo largo de estas notas volanderas, destacar a unos poetas sobre otros. Existe en ellos, además de ese afán decidido a colaborar en el desarrollo de su poesía, una tesitura regular y notable que los pone a todos a una altura suficiente para destacar, por méritos propios, como testimonios de una poesía en lengua castellana, pero de una nueva intencionalidad y de una nueva expresividad que es preciso conocer y saborear.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (San Diego de Alcalá, 32, 4.º izquierda. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

SOBRE IMAGINACION

DIARIO POSTUMO, de RAMON GOMEZ DE LA SERNA (1)

La publicación de un libro póstumo de Ramón Gómez de la Serna es, sin duda, un acontecimiento literario digno de atención. Además, en este caso se le añade el interés de ser un libro que pertenece a un género apenas cultivado en nuestra literatura, el diario íntimo.

En dos ocasiones anteriores Gómez de la Serna nos ha entregado volúmenes estrictamente dedicados a sus recuerdos. En 1948, haciendo de este modo balance y dejando constancia de sus primeros cincuenta años, publicó su *Automoribundia.* Sus *Nuevas páginas de*

(1) Plaza y Janés. Colección «Rotativa». Barcelona, 1972.

mi vida apareció en 1957. El escritor advierte en su prólogo: «En este libro hay matices nuevos y recuerdos que se me pasaron, cosas de las que me acordé tarde y cosas que me sucedieron después de aparecer *Automoribundia.*» Así como el primero es un libro, dentro del ramonismo, que podemos considerar de factura lineal, éste lo es de construcción más libre, ya relacionado con su *Diario íntimo,* que por entonces venía redactando y del que transcribe algunas páginas donde hace confidencias de tanto sabor ramoniano como ésta: «Es muy tarde... Son más de las siete y media de la mañana, pero siempre tengo el deseo de ver el alba.» Y donde también transcribe alguno de sus patéticos balances.

El Diario íntimo, que aparece ahora con el título de *Diario póstumo,* es lo que queda de dos diarios que redactó el autor y que nos llegan sensiblemente mutilados. El primero lo fue por su autor y el segundo por Luisa Sofovich, su esposa. Parece ser que la razón de estas expurgaciones fue el pudor, ya que el autor, según manifestó verbalmente a un amigo, confiaba a su Diario sus más profundas intimidades. Lamentando esta razón, que no llegamos a entender plenamente, hemos de atenernos a lo que nos queda, importante en sí, para conocer más precisamente a su autor.

El primer fragmento es el más breve y parece redactado en 1952. Pero no es seguro que estos fragmentos se hayan publicado siguiendo un orden cronológico y, desde luego, se advierten grandes lagunas, bien porque su autor dejara pasar importantes espacios de tiempo sin hacer anotaciones, o por los fragmentos destruidos. Lo primero que salta a la vista es que si Gómez de la Serna se valió de todos los géneros por él tratados para hacer en definitiva *ramonismo,* lo mismo sucede con los Diarios. Personal y original sobre todo, él transcribe sus impresiones y sus confidencias siguiendo su propio impulso, su peculiar manera de expresión, y así, al lado de confidencias escuetas, en impresionante estilo telegráfico, desnudo y directo, incluye pequeños relatos del estilo de sus *Caprichos,* esmalta las páginas de greguerías una tras otra, como si quisiera dejar constancia de que en ellas, a través de los miles de greguerías que ha escrito a lo largo de su vida, ha dado razón de una parte fundamental de su ser, ha hecho un modo peculiar de confidencia. Destaca en esta parte de su Diario las «Cuentas del diario», donde contabiliza sin retórica, sin literatura, pero alcanzando un tono de verdad poética que crece en el terreno propicio de su propia vida. Va anotando partidas, como «Esperanzas perdidas», «Velas que no encendí», «Camisas azules que no compré», «Por no haber veraneado», etc. En pocos casos como en estas cuentas y balances ha llegado Ramón Gó-

mez de la Serna a ofrecernos una última intimidad, que la expresa más intensamente que cuando dice cosas verídicamente sucedidas.

El segundo Diario, centrado entre 1953 y 1956, recoge lo escrito en las 305 páginas del cuaderno comercial de que se valía para hacer estas anotaciones. Aparte de los trozos que hayan sido suprimidos en las páginas, a veces faltan varias enteras (por ejemplo, de la cinco a la diez, ambas inclusive). En toda esta parte, la más extensa del volumen, no hay ninguna de sus cuentas o balances (¿acaso están suprimidos), y lo que más abundan son las greguerías. A veces parece ser una colección más de greguerías. Pero la lectura, en su conjunto, transmite efectivamente la impresión de una confidencia, de una meditación sobre el ser del escritor, sobre la literatura, el mundo, la vida, el más allá. Es un monólogo largamente sostenido, sin destinatario, una explicación al margen de cualquier tipo de consideraciones literarias o estéticas, pero, en definitiva, trasmitida a través de la literatura.

La peripecia personal, sus dificultades, sus trabajos, su condición de hombre que ha de resolver el problema de vivir de cada día, nos pone de manifiesto con cuánta intensidad vivió para su vocación: la de ser escritor. Gómez de la Serna aparece como el hombre que nació para ello y que sin reserva se entregó a su destino. En haberle sido fiel están las limitaciones que pueda haber en su personalidad y, sobre todo, su grandeza.

En el panorama de nuestra literatura son escasas las muestras de diarios, Memorias y recuerdos de escritores. Esta publicación viene a llenar parte de este vacío. Una editorial barcelonesa anuncia la próxima publicación del *Diario* de Carlos Edmundo de Ory. ¿Serán en adelante más abundantes las manifestaciones de este tipo? Me temo que no nos podamos hacer demasiadas ilusiones.—*ANTONIO FERNANDEZ MOLINA.*

EL SURREALISMO. PUNTOS DE VISTA Y MANIFESTACIONES (2)

Después de las diversas etapas por las que ha pasado el surrealismo, que, desaparecido su más significativo promotor, aún continúa inspirando de manera visible o subterránea buena parte del arte y de la lituratura de nuestro tiempo, cabría preguntarse cuál es su situación del momento, sin cabeza rectora que lo conduzca y ya pasados los años en los que estaba animado por los entusiasmos

(2) André Breton: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones.* Barral Editores. Barcelona, 1972.

de los primeros tiempos. Sin duda que sería prolijo y arriesgado el responder a esta cuestión, pero parece fuera de lo dudoso el poderle asignar un valor en cierto modo permanente, si no como movimiento en sí, como eficaz levadura.

Este libro de conversaciones (*Entretiens* es el título de su versión original) con Bretón está formado por el núcleo principal de las entrevistas radiofónicas que el poeta sostuvo con André Parinaud, dieciséis en total, y que fueron retransmitidas por la Radiodifusión francesa de marzo a junio de 1952.

Las entrevistas fueron posteriormente reelaboradas por Bretón para su versión definitiva en libro. Y su lectura nos da la impresión de que quiso dejar un material que constituyera un testimonio definitivo de lo que fue y significó, para él, el surrealismo. Y como documento de primera mano, que procede de la edad madura del entrevistado, en fecha que había ya una suficiente perspectiva sobre el movimiento, puede asegurarse que es un texto difícilmente reemplazable. Sus orígenes, luchas internas, vicisitudes de todo tipo, preocupaciones e inquietudes, que salen ampliamente del marco de lo estrictamente literario y artístico, personajes y situaciones, que de un modo u otro han gravitado sobre su desenvolvimiento, desfilan por estas declaraciones. Tras de su lectura, pocas dudas pueden quedar al respecto. El surrealismo está perfectamente explicado y sus motivaciones, conquistas y límites, perfectamente definidos. Si alguna duda existe son las que lógicamente ofrece su posible desenvolvimiento en el porvenir.

La personalidad de Bretón queda en estas conversaciones nítidamente delineada. Su vida, que en su mayor medida puede identificarse con el surrealismo, aparece como la de un hombre celoso de preservar la pureza de un movimiento, para lo que no dudó, en ocasiones, distanciarse de algunos de sus mayores amigos y más valiosos colaboradores. Pero en modo alguno, a través de estas conversaciones, su figura es la del intransigente despiadado, tal como en ocasiones nos lo retratan, sino que su gran cultura y su despierta sensibilidad le dan unas amplias posibilidades de comprensión. También queda claro que si defiende con sus palabras al surrealismo ha sido porque no ha encontrado otra cosa que se adaptara mejor a sus sueños de poesía, amor, libertad, que, de haberlo encontrado, no habría dudado de moverse dentro de su órbita.

Las entrevistas, que discurren en un espacio de tiempo que se adelanta en unos diez años a los orígenes del surrealismo, constituyen un documento, casi paso a paso, de su historia, y, lo que no puede dejar de resultar sorprendente, nos llega, a pesar de venir de alguien tan interesado al respecto, con el tono de la objetividad, en

cuanto a los hechos se refiere, claro está, pues la interpretación y las ideas están animadas por la pasión y por el entusiasmo, lo que no excluye la constante presencia de una inteligencia deslumbrante y un tono de ponderación.

La impresión de lectura, al lado de tantos textos confusos incompletos y desafortunados sobre el tema, es esclarecedora, y en lo sucesivo ha de ser de consulta obligada para el entendimiento del surrealismo.

El libro se complementa con otras once entrevistas sostenidas con diversas personas (una de ellas con José María Valverde y publicada anteriormente en *Correo Literario,* Madrid, septiembre 1950) entre 1941-1952, y que, referidas a temas concretos, son una prueba de la coherencia de su pensamiento y la fidelidad a sus principios. Y de gran interés también para el entendimiento del arte y la poesía de nuestro tiempo.—*ANTONIO FERNANDEZ MOLINA (Francisco Vidal, 234. PALMA DE MALLORCA).*

RICARDO ARIAS Y ARIAS: *La poesía de los goliardos.* Ed. Gredos, 1970.

La riqueza de motivos, temas y formas de la poesía latina medieval presenta un caso fascinante: los goliardos. Todo en ellos atrae, desde el misterio de su designación hasta la realidad desenfrenada de sus canciones. Hay quienes los ven como anarquistas de los siglos XII y XIII, o como censores irreverentes de instituciones y hombres. Tenían mucho de estudiantes, de vagabundos y de pícaros. Cantaban a la primavera y al amor, al juego y al placer. Eran la caricatura del ascetismo y los enemigos de la solemnidad. Sus composiciones adoptaban tonos litúrgicos pero adoraban a las hermosas mozuelas de la tierra. Sus eucaristías eran celebraciones gastronómicas; sus tesis doctorales, alabanzas a las flores y defensas de la alegría. Iban desde la insinuación cautelosa hasta la carcajada triunfal. Se sabían capaces de todo, menos de pensar o cantar en ayunas. El vocablo renuncia estaba proscripto del código de su extravagante orden. Y como si eso no bastase para asegurarse la simpatía de la posteridad (una posteridad de la que se hubiesen reído de buena gana) entronizaron en sus corazones al más risueño y noble de los dioses: el vino. Brindaban por el día luminoso y por el pontífice regio; por el instante fugitivo y por la cristiandad entera.

Habían hecho votos de morir junto a las mesas donde corre el vino. La taberna era su morada, su escuela y su templo. Las vidas de algunos resultan conocidas: Hugo de Orleáns, Gualterio de Chatillon, El Archipoeta, por ejemplo. Estos no son propiamente vagabundos. Vivían de la bondad de jerarcas y poderosos. Pero «tenemos abundantes datos para afirmar la existencia de clérigos y estudiantes errabundos que vivían al margen y fuera de toda disciplina, burlando leyes eclesiásticas y civiles, y contra los cuales obispos y concilios promulgaron continuos decretos sin aparentes resultados. Estos clérigos y estudiantes, amantes de la libertad, bebedores y mujeriegos, abundaban por toda Europa, frecuentando los centros universitarios y los palacios de príncipes y obispos».

Así escribe Ricardo Arias y Arias en el prólogo de la mejor antología sobre el tema en lengua española *La poesía de los goliardos, Ed. Gredos,* 1970. El libro se cierra con una bibliografía copiosa, pormenorizada y al día. La presentación antológica es bilingüe; las notas, oportunas y útiles; el panorama abarcado, amplísimo: el Carmina Burana se lleva, por supuesto, la mayor parte. Pero no la única. El antólogo incluye no sólo composiciones de autores identificados (Scotus, Gualterio de Chatillon, el «Primas» de Francia), sino aquellos textos que la opinión común o la información conformista asocia difícilmente con la poesía goliardesca. Las «Canciones de Cambridge» y las «Canciones amorosas de Ripoll» —si bien no tienen el sentido crítico o satírico y la jocundia del «Carmina Burana» (ni su estupenda voz vinosa)— constituyen momentos felices en la antología. El tema del amor, un amor sensual, emancipado, a pleno sol, es al fin de cuentas asunto goliardesco, y tanto el cancionero de Cambridge como el de Ripoll ofician de reveladores complementos.

Pero las extensiones y los hallazgos no se limitan al cuerpo antológico. El prólogo mismo, pese a su brevedad, ilustra con eficacia sobre vida y poesía goliardescas y señala supervivencias en algunas figuras de las letras españolas medievales. Para ser más precisos, en uno de los mayores poetas de ese vasto período: Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita. «La lectura de las selecciones aquí incluidas —anota Arias y Arias refiriéndose a las composiciones del manuscrito de Ripoll— podrá ayudar a entender las muchas deudas que la literatura española medieval tiene con la poesía goliardesca». Y más adelante: «Bien conocidas son las parodias de Juan Ruiz en el *Libro de Buen Amor,* la "Cántica de los clérigos de Talavera", y tantos otros episodios del famoso *Libro* que cuentan con muchos antecedentes en la poesía de los goliardos.»

Por la seriedad y el buen gusto selectivo, así como por el apa-

rato erudito en que se apoya, parecería un libro destinado —exclusivamente— a estudiosos y especialistas. Creemos, sin embargo, que ha de ir más allá de la cátedra y alcanzar al lector medio contemporáneo. Será auxiliar valioso en universidades, y devocionario profano en calles, plazas y tabernas. Nuestro momento histórico —tal vez todo momento— gusta libros así. La sed que habrá de satisfacer no es sólo sed de poesía. El goliardo revive y encarna entre nosotros porque se ha constituido en figura mítica. Su poesía es testimonio de una crisis y de una transición; sus canciones oscilan entre el lirismo y la crítica; su vigor se alimenta en la franqueza y su atractivo, en la francachela; su capacidad comunicativa, en la búsqueda del placer. Tal búsqueda es una forma de comunión y nuestra época también busca —con desesperanza y por múltiples caminos— lo comunitario. La vía goliardesca no es, por supuesto, el camino más recomendable según los criterios morales al uso. Pero la comunión no equivale a la ética, y muchas veces debe ir contra ella. El modelo del goliardo, y su canto tabernícola y dionisíaco, tienen vigencia todavía. Una vigencia intemperante y cínica, irresponsable y estridente, pero que contribuye —a su modo— al instante de plenitud, sin el cual no se logra una visión distinta de las cosas. Los maliciosos acotarán una visión doble. Sea como fuere (y tal vez gracias a semejante ver doble) la poesía goliardesca supone una visión distinta, y sin visión distinta no hay liberación. Este libro (imprescindible en nuestra lengua para el conocimiento del tema) bien puede servir, además, para esos fines, porque la erudición y el saber han de congregar a los hombres y ayudarles a apurar juntos el vino de la vida.—*ALEJANDRO PATERNAIN (Beyrouth, 1274. MONTEVIDEO).*

DOS NUEVAS NOVELAS

JAVIER DEL AMO: *La espiral.* Barral Editores, Barcelona, 1972.

Hace ya varios años Juan Goytisolo publicó una novela premonitoriamente titulada *Señas de identidad.* En sus páginas, con la ayuda de unas pocas claves —fotografías, etc.—, el protagonista intentaba desandar el camino de la experiencia para dar con los rasgos esenciales de una identidad pulverizada en el caos de la posguerra. Finalmente, el objetivo se tornaba ambiguamente viable bajo la forma de una lenta empresa de ruptura y desposesión. *La espiral,* de

Javier del Amo, reconstruye, en sus aspectos generales, la escenografía de aquel laberinto para reanudar la búsqueda de otra identidad igualmente perdida. Presumiblemente bajo la influencia de Samuel Beckett, este joven novelista intenta dar una nueva vuelta de tuerca al conflicto: la desidentificación del protagonista se prolonga en un principio de disolución de su propia persona física.

A lo largo de ciento treinta páginas Antonio, el protagonista, deambula por una ciudad que es la fantasmagoría del Madrid real, una proyección de sus oscuras obsesiones. La ciudad no es un cuerpo físico; tampoco un contexto histórico. Vale sólo como posibilidad de un más o menos amplio registro de sensaciones. Las referencias a un colegio religioso o una consulta psiquiátrica se entralazan en el curso de una acuciante divagación en que todos los tiempos verbales y todas las personas narrativas se congregan para verificar la magnitud del extravío. El protagonista advierte el despertar de cierta vocación ancestral, teme convertirse en un reptil, un perro, un lobo. La jungla urbana promueve, en su atormentada memoria, como mecanismo de autodefensa, una resurrección del instinto de agresividad. En el origen de esta resurrección se encuentra el vértigo del miedo.

Tal vez la palabra más obstinadamente reiterada en las páginas de esta novela sea una negación, la palabra *no*. Las únicas certezas disponibles se vislumbran sólo como contrapartida de otras certidumbres desechadas. En la página 97, por ejemplo, una muchacha soltera de «ordenada vida preconciliar... acaricia no sexualmente al pavo no real». Esta sintaxis reaparece continuamente, y los circunloquios a que obliga su utilización perfilan sutilmente los contornos de una más vasta negación, concebida como única respuesta posible frente a la falta de sentido del mundo, de la sociedad.

Esta ciudad fantasmal, que viene a resultar como una suerte de reverso, de placa negativa del Madrid real, está poblada por una aberrante galería de subespecies de la alienada o miserable fauna urbana: «El progresista de barba incipiente con el estructuralismo en la mano airada»; «la soltera de ordenada vida preconciliar que en otro tiempo tuvo un novio putero y que odió en su adolescencia de hija de María a los protestantes confundiéndoles, en sus meditaciones pías, con los masones y los leprosos»; «La Puerta del Sol (que) hace su digno despliegue de fauna enana vendiendo los dignos periódicos de la tarde»; «el sonambulismo de un santón de la milenaria Galicia»; etc. En suma, como el propio protagonista sibilinamente proclama, «sombras de las sombras de las sombras».

En este siniestro Hades apuntalado por la incipiente y precaria psicodelia peninsular, Antonio, el disgregado, emprende la inútil bús-

queda de un ausente «sentido vital». El contexto de la novela es una auténtica pesadilla, pero vale también como figuración de un contexto histórico y social. Sólo que la cualidad de indagación histórica de la novela se obtiene por reflexión, como inferencia final de un autoanálisis destructivo que presenta sólo una forma de reconciliación con el mundo: la suplantación de una realidad hostil por un nuevo orden concebido a la altura de la imaginación.

Toda esta temática de *La espiral* está de algún modo adivinada en otras obras anteriores de Javier del Amo, en dos novelas, *El sumidero* (1966) y *Las horas vacías* (1968), así como en algunos cuentos aparecidos en diversas revistas, entre ellos uno ya famoso, «Aves migratorias», recogido en por lo menos dos antologías del género. En efecto, tal y como sus títulos permiten conjeturar, el tema de esas dos novelas anteriores está constituido por una vieja preocupación de estirpe barojiana: el tema de la vida inútil. Javier del Amo puede ser considerado como un escritor barojiano bajo muchos conceptos, incluso en sus descuidos, en el constante y ostensible desaliño de su prosa.

Como en Pío Baroja, hay en sus novelas fallos de concordancia, errores gramaticales, etc. Hay, en suma, un decidido volverse de espaldas a ciertos criterios tradicionalmente aceptados como válidos por los escritores. No obstante, dicha indiferencia no parece justificada en el contexto de sus novelas, tan poco inclinadas a experimentalismos de ninguna especie. Con sus escasos veintiocho años cumplidos, Javier del Amo es un creador extremadamente prolífico. En su obra resulta visible su conocimiento del oficio, la solidez estructural de sus relatos. Inversamente, la expresión no siempre está a la altura de esa estructuración, de su sabiduría como constructor.

Diríase que Javier del Amo es un escritor expuesto a los riesgos que supone su misma facilidad narrativa. A diferencia de un virtuoso del idioma como José María Guelbenzu, verdadero poeta que trabaja los arabescos de su lengua literaria con un perfeccionismo de maniático, del Amo no ha conseguido todavía fijar en sus novelos los rasgos específicos de su propio estilo literario. *La espiral* es, en este sentido, un excelente anticipo y también una severa advertencia: una novela que atestigua su talento de narrador y que parejamente revela con claridad el carácter de las limitaciones que lo amenazan.—*JUAN CARLOS CURUTCHET.*

JAVIER FERNANDEZ DE CASTRO: *Alimento del salto.* Barral Editores, Barcelona, 1972.

Hace algunos años la única copia de una novela inédita titulada *El elefante blanco* se extravió en Londres durante una huelga de correos. En vano su autor agotó todas las posibles gestiones ante la administración. Le ofrecieron una indemnización que los burócratas londinenses juzgaron adecuada: dos o tres libras esterlinas. Finalmente debieron pagarle algunas más, quizá cinco. El autor emprendió la redacción de una segunda novela. Quienes conocieron el texto de la primera piensan ahora que su extravío no revistió mayor gravedad. El nombre del autor era Javier Fernández de Castro, y el título de esta segunda novela, *Alimento del salto,* recientemente publicada por Barral Editores.

Alimento del salto es ciertamente un libro original. Narra la historia de una extraña relación. José Balanus, uno de sus protagonistas, es un escultor. Su mujer, Ciona, lo abandona para irse con un amigo común, Mitzchia, llevándose consigo a su hija de seis años, Clementina, y todo el dinero de la casa. Otro siniestro personaje, Vúlgula, intenta sucesivamente seducir a la pequeña Clementina, acostarse con su madre, Ciona, anudar una relación erótica con Balanus (lo cual, tratándose de un Vúlgula, no sorprenderá al lector), etcétera. Otro personaje fundamental es una prehistórica carretilla paseada por las calles de Barcelona, siempre en busca de nuevos materiales para la prodigiosa escultura o montaña de chatarra que José Balanus laboriosamente construye en el interior de una casa ruinosa.

La novela posee distintos planos simbólicos. Cuatro de sus personajes (Balanus, Vúlgula, Sérpula y Ciona) tienen nombres de algas marinas. Inversamente, un ornitorrinco recibe en el curso de sus páginas un nombre de persona: pasa a llamarse «Víctor». El sentido de la permutación está claro. El deterioro general del ser oficiado por las condiciones en que existen estos personajes implica una progresiva disolución de su humanidad, una regresión hacia los estadios zoológicos más primarios. El bautizo del ornitorrinco «Víctor» prodiga un comentario irónico sobre esta involución, la esclarece y atestigua.

La entidad denominada José Balanus funciona en estos diversos niveles. A lo largo de la novela su persona recorre todas las peripecias de las desidentificación. Balanus es, a la vez, un ente vegetativo con nomenclatura de alga y un símbolo fálico, la fuerza creadora desorientada, que pugna por romper las limitaciones impuestas por una asepsia alienante. Esto se hace particularmente visible en

un pasaje del capítulo final en que metafóricamente el falo renuncia al preservativo protector: «Y la lona, al primer gesto de avance de José Balanus, perdiendo su erecta y cilíndrica rigidez, cayó a los pies de Vúlgula...» Complementariamente, una mutación correlativa de Vúlgula colabora a la verificación de este encuentro, celebrado en medio de un estrepitoso derrumbamiento que como un aura purificadora sacude de raíz los precarios cimientos de todas estas relaciones condenadas.

Están también los *seres normales,* los ciudadanos cuya vida se rige por un acatamiento de las normas sociales. El más representativo es Horacio, en quien el novelista encarna la crítica de la sensatez, del sentido común, de las instituciones. Pero esta crítica, pese a sus connotaciones sociológicas, se realiza de un modo extremadamente sutil. Horacio es un responsable conductor que recoge a Ciona y Mitzchia semidesnudos al borde de una concurrida carretera. «Me llamo Horacio», declara, con lógica implacable. Igualmente lógica resulta la respuesta de los recogidos: «Mitzchia dijo llamarse Mitzchia y de Ciona dijo que se llamaba Ciona...» A continuación el responsable conductor inicia una inacabable perorata. «Terminado su largo parlamento, Horacio echó el freno de mano, pues la evidencia era insoslayable, y volviéndose hacia atrás en busca de comprensión y apoyo, a modo de broche dijo: "Por eso no creo que haya tortura mayor que el estar condenado a tener siempre razón", pero (Mitzchia y Ciona) estaban dormidos.»

La virtualidad de la palabra, como puede advertirse en estos pasajes, ha degenerado en la mera cacofonía, en una reiteración de evidencias insoslayables, pero también enteramente inocuas. En este universo cosificado las formas son máscaras de la nada, encarnaciones del vacío. Clementina tiene seis años o es una adolescente o una mujer adulta. La pérdida de su identidad le permite asumir una variedad de seudoidentidades inquietantes que a través de sus sucesivas mutaciones suponen la desintegración de las nociones de tiempo y espacio. La acción de la novela transcurre en veinticuatro horas, entre dos amaneceres. El párrafo final reproduce a otro del principio, ilustra la nimiedad del día relatado. En su transcurso, los personajes ven disgregarse sus esperanzas y a la vez encuentran (se obstinan en encontrar) el *alimento del salto* que les permita recomenzar con la ejecución de unos mismos actos inútiles.

La novela no carece de defectos, el principal de los cuales estriba en una cierta innecesaria ambigüedad que prácticamente ininteligibiliza algunas de sus páginas. Hay también un personaje abocetado, Mitzchia, que debió —según el propósito inicial del autor— co-

brar un rango protagónico. En *Los hermanos Karamazov,* Dostoyevski intentó convertir a su Aliocha en personaje central de la novela, pero el resultado traicionó a sus intenciones, y Aliocha fue literalmente devorado por sus hermanos y otros «endemoniados» menores. Curiosamente, el nombre de este personaje de Fernández de Castro es un homenaje a *Los hermanos Karamazov,* y como el héroe irrealizado de Dostoyevski, comparte su destino, naufraga en la ideologización.

No obstante, los personajes de Fernández de Castro son máscaras, simples peripecias. Sus verdaderos protagonistas son la visión corrosiva y satírica de una realidad abominable y el humor demencial por medio del cual esta visión se corporiza. Nada más lejos de *Alimento del salto* que la tradición de la novela psicológica. Puestos a buscar un antecedente, éste no se halla en Henry James, sino probablemente en Samuel Beckett. *Alimento del salto* es una excelente novela, pero su dinamismo vale sobre todo como figuración de una virtualidad, como anuncio de la gran novela que, de perseverar en sus aciertos, Fernández de Castro habrá seguramente de realizar.—*JUAN CARLOS CURUTCHET (Alenza, 8. MADRID-3).*

INDICES DEL TOMO XCI

NUMERO 271 (ENERO 1973)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

Sección bibliográfica

Ilustraciones de CHICANO.

NUMERO 272 (FEBRERO 1973)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

Sección bibliográfica

Ilustraciones de JEAN THIERCELIN.

NUMERO 273 (MARZO 1973)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

Sección bibliográfica

Ilustraciones de ROBERTO TUREGANO.